

ACTA ROMANICA

XIX. num.



JATEPress
SZEGED 1999

ACTA ROMANICA

XIX. num.

**SZEGED
1999**

Redazione:
GÉZA BAKONYI
MÁRIA FARKAS

Revisione dei testi:
ALESSANDRO ROSSELLI

Sul frontespizio:
CESARE RIPA: Meditatione
Iconologia, Padova, 1625.

Il seguente volume degli
„ACTA ROMANICA”
riunisce una serie di scritti
che si intendono come
omaggio collettivo alla memoria
del compianto

Professor MIKLÓS FOGARASI

e come tali vengono presentati

INDICE

| | |
|---|-----|
| LETTERATURA | 7 |
| Bakonyi, Géza: <i>Labirintus és textológiai struktúrák</i> | 9 |
| Katona, Eszter: <i>Il rapporto tra il mondo reale e quello speculare nella visione di Massimo Bontempelli</i> | 20 |
| Kelemen, János: <i>Az allegória poétikája</i> | 28 |
| Kling, József: <i>Le metamorfosi di Orlando</i> | 39 |
| Madarász, Klára: <i>Művészet és tudomány Pirandello és Croce vitájában</i> | 52 |
| Nagy, József: <i>La critica di Vico nei confronti del razionalismo</i> | 81 |
| Ördögh, Éva: <i>Irónia és melankólia Leopardi „Rövid erkölcsi írások” c. könyvében</i> | 99 |
| Pál, József: <i>I Canti di Leopardi e il Romanticismo ungherese</i> | 124 |
| Rosselli, Alessandro: <i>Possibile lettura di un racconto di Corrado Alvaro: Le strade fatte a vent'anni</i> | 133 |
| Szilvássy, Orsolya: <i>„A rózsza neve” és a véletlen</i> | 136 |
| Sz. Márton, Ibolya: <i>L'intertestualità in teoria e in prassi</i> | 146 |
| Szörényi, László: <i>La parentela linguistica, storiografia ed epica nella letteratura gesuitica del Settecento in Ungheria</i> | 154 |
| Tekulics, Judit: <i>La figura del gentiluomo nella „Civil conver- sazione” di Stefano Guazzo e il Cortegiano di Castiglione</i> | 166 |
| Vígh, Éva: <i>Moralità di Corte nell'Iconologia di Ripa</i> | 172 |
| LINGUISTICA | 189 |
| Farkas, Mária: <i>I sintagmi locativi esprimanti rapporto esterno in ungherese e in italiano</i> | 191 |
| Fórián, Judit: <i>Come comunicare senza parole</i> | 211 |
| Kollár, Andrea: <i>Nyelvi kisebbségek Olaszországban</i> | 217 |
| Molnár, Krisztina e Farkas, Mária: <i>Accenni su alcuni usi del coniuntivo italiano e la traducibilità in un- gherese</i> | 231 |

| | |
|--|-----|
| MISCELLANEA | 237 |
| Demcsák, Katalin: <i>L'assenza presente nelle commedie di Lelio</i> | 239 |
| Hajnóczi, Gábor: <i>Il carattere aulico della cultura architettonica dell'Umanesimo</i> | 255 |
| Kaposi, Márton: <i>Az olasz liberálisok Európa szellemi egységéről</i> | 263 |
| Meriggi, Simone: <i>Un esempio di storia locale come „spia” di quella nazionale: – La prima signoria Effreducci nella città di Fermo. – (Sec. XVI^a)</i> | 277 |
| Szabó, Tibor: <i>Dante a XX. századi magyar képzőművészetben</i> | 281 |

LETTERATURA

LABIRINTUS ÉS TEXTOLÓGIAI STRUKTÚRÁK

1. Labirintus és szöveg

Labirintus és szöveg összekapcsolása, a labirintusok keletkezésére, típusaira vonatkozó kutatások tanulságainak alkalmazása az irodalmi és nem irodalmi szövegek struktúrájának vizsgálatakor egyáltalán nem új dolog. Az olvasó ember egyik legősibb élménye, amelyet elsősorban a szent szövegek olvasásakor megtapasztalt, hogy a metafizikai és fizikai kozmosz rejtelseiben eligazítani akaró szövegek nem lineárisan olvasható szövegek. Köröket, spirálokat és egymásba fonódó szövegösvényeket kell bejárnunk, hogy rábukkanjunk arra a tipizálható szövegstruktúrára, amelynek alapján megállapítható egy szöveg architektúrája.

Paul Ricour írja *Az eltűnt idő nyomában* járó tanulmányában: „*Ma már tudjuk, hogy az idő tapasztalata nem azért lehet a regény legfőbb tartalma, mert az a mű egyetmást kölcsönvesz valóságos szerzőjének tapasztalatából, hanem csakis azért, mert az irodalmi fikció képes megteremteni egy olyan elbeszélő hőst, aki önmaga keresésére indul, s ennek a keresésnek a tétje éppen az idő dimenziója*”. Az önmagát kereső hős egyik korai archetípusa éppen a knosszoszi labirintust bejáró Thézeusz.

A modern (azaz informatika és kommunikáció illetve az abduktív gondolkodással rokonszenvező strukturalista szemiotika) tanulságait hasznosító irodalomelmélet előszeretettel hívja ezt a szövegolvasatot hipertextuális olvasatnak. Az első probléma, amellyel szembesülnünk kell, éppen ebben a megfogalmazásban rejlik. Nehezen különböztethető meg, mikor beszélhetünk hipertextről (labirintus jellegről), mint a szöveg struktúrájának illetve architektúrájának sajátjáról és mikor a szöveg olvasatában megmutatkozó hipertext illetve labirintus tapasztalatról vagy utánérzésről.

Valójában a két tapasztalásnak közös pszichikai gyökere van: a labirintus – s ezt a labirintussal foglalkozó szakirodalom ékesen bizonyítja – nem más, mint egy, az emberben élő ősi vágy vagy akarat képi megjelenítése. A vágyé, hogy rendet lássunk a kaotikus és végtelen világban. A vágyé, hogy ebben a térben és időben kaotikus világban megtaláljuk magunkat.

Az irodalmi illetve minden, létrehozásakor fontosnak érzett szöveg lényege is ez: önmagunkat keressük, próbáljuk megtalálni, miközben bejárjuk a szövegösvényeket.

A labirintusok és a szövegek világa zárt világ. Nem érdekes, hogy mi van kívül: mindkettő saját törvényeken alapuló sajátos világot teremt. Egyedül a belépés helye és aktusa illetve a kilépés helye és aktusa a fontos – a kinti világnak nincs jelentősége. Ebben a fiktív világban bolyongunk, s közben új és új dolgokat tudunk meg – nem is annyira a labirintusról és a szövegről, hanem magunkról.

2. A módszer

A szövegek hipertextuális tulajdonságainak vizsgálata a legtöbb esetben általános elméleti elvekből indul ki. Önként adódik ez a megközelítés a szöveg szó latin megnevezéséből. Szöveg (text) és szőttes (texere) közti generatív asszociáció számtalan elméleti eszmefuttatás kiinduló pontja lehet. A textológus Sergio Segre a szöveget úgy határozza meg, mint „*il tessuto linguistico del discorso*”. A szemiotikus Umberto Eco a „*Lector in fabula*” keretében úgy határozza meg a szöveget, mint „*Una catena di artefici espressivi sintattici, semantici, pragmatici che devono essere attualizzati, interpretati dal destinatario lettore*” e perciò, *poiché deve essere 'attualizzato', un testo è sempre incompleto. È intessuto di spazi bianchi, di interstizi da riempire. Un testo vuole che qualcuno lo aiuti a funzionare.*”

Az információ, a World Wide Web korában a szöveg ilyen jellegű szemlélése felerősödik. A szöveg egyre inkább olyasmivé válik, amelyről Derrida is beszél: „*confondono tutti quei confini che formano la linea di demarcazione corrente di ciò che veniva chiamato testo, di ciò che un tempo pensavamo fosse designato da tale termine, cioè i presunti inizio e fine di un'era, l'unità di un corpus, il titolo, i margini, le segnature, l'ambito di riferimento al di là della cornice e così via*”.

A szöveg hipertextuális felfogásához azonban kétségtelenül Barthes szemlélete áll a legközelebb. Hadd álljon itt egy gyakran idézett részlet, amely pompásan bizonyítja, hogy milyen könnyen látunk más tartalmakat a nekünk tetsző fogalmak mögé:

„...*In questo testo ideale, le reti sono multiple, e giocano fra loro senza che nessuna possa ricoprire le altre; questo testo è una galassia di significanti, non una struttura di significati; non ha inizio, è reversibile; vi si accede da più entrate di cui nessuna può essere decretata con certezza la principale; i codici che mobilita si profilano a perdita d'occhio, sono indecidibili (il senso non si trova mai sottoposto ad un principio di decisione, che non sia quello di un colpo di dado); di questo testo assolutamente plurale i sistemi di senso possono sì impadronirsi, ma il loro numero non è mai chiuso, misurandosi sull'infinità del linguaggio.*”

Az informatika korának irodalmárai számtalan olyan szöveget hoztak létre, amelyek pompásan bizonyítják, hogy mindenféle szöveg, de elsősorban az irodalmi

szövegek milyen tökéletes mértékben tükrözik a labirintusok sajátosságait. (Felice Pagnani, Lughi, Pierre Lévy). Nem is kell csak az utóbbi évtized szerzőit idéznünk, nyugodtan fordulhatunk a lassan klasszikusnak számító szerzők írásaihoz is. Gondoljunk csak Italo Calvino néhány tanulmányára az *Una pietra sopra* kötetben vagy a *Ti con zero* poétikai jellegű írásaira. Az elsőként említett műben érdemes újraolvasnunk a *La sfida del labirinto* és a *Cibernatica e fantasmì (Appunti sulla narrativa come processo combinatorio)* írásokat. Calvino ez utóbbiban nagyon fontos mondatokat mond ki az általunk alkalmazni kívánt módszer szempontjából (egy német költő és kritikus, Hans Magnus Enzensbergerrel való beszélgetését idézve): „Egli passa in rassegna i numerosi casi di narazioni labirintiche, dall'antichità fino a Borges e a Robbe-Grillet, o di narrazioni una dentro l'altra come scatole cines, e si domanda che cosa vuol dire l'insistenza ella letteratura moderna su questi temi, ed evoca l'immagine d'un mondo in cui facile perdersi, disorientarsi, e l'esercizio del ritrovare l'orientamento acquista un valore particolare, quasi d'un addestramento per la sopravvivenza...” Idézhetnénk még a *Calvino-Dantes* eszmefuttatását is, hogyan képzei a menekülést If várából – átjárót keresve az irodalmi mű labirintusából a (fiktív?) valóság labirintusába vagy a *Se una notte d'inverno ...* egymásba fonódó rizomatikus szöveg-hálójának akármelyik szövegrészletét.

Hadd hivatkozzak inkább egy rendkívül szellemes olasz irodalmár, Raffaele LaCapria tanulmányára. Ludwig Wittgenstein híres gondolatával („*La filosofia a questo deve servire, ad aiutare la mosca ad uscire dalla bottiglia.*”) vonva párhuzamot, megállapítja, hogy az irodalom legfontosabb feladata talán éppen az, hogy megértesse szegény léggel, hogyan készítették az üveget: ha ezt megérti, talán kiszabadulhat. *Calvino-Dantes* és *LaCapria-Wittgenstein* ugyanazt a módszert ajánlja: képelet és fantázia, még több képelet és még több fantázia.

A fizikai és a szöveg architektúrával rendelkező labirintusok legfontosabb tanulsága ugyanez: *immagináció* kell, hogy megtaláljuk az utat (kiutat?) magunkhoz. Az ebben a tanulmányban általunk alkalmazott módszer arra szeretné felhívni a figyelmet, hogy a szövegek labirintus mivolta (hipertext olvasata) enne a gondolatnak a kultúra századainak során bekövetkezett alakulását, változását követve számtalan tanulsággal szolgálhat. Nem annyira elméleti tehát a megközelítésünk, hanem – akármennyire is szokatlan ez a modern irodalomelméleti gondolkodásban – történeti. A labirintus képzelet időről időre változott: először a kozmológiai, majd a metafizikai képzet vált dominánssá – később pedig tér és idő dimenzióinak narratológiai-textológiai tükröződése (hipertextualitás és intertextualitás). A kiutat is más és más módszerrel találjuk meg: a kéz és láb tapogatódzó próbálkozását a metafizika, majd a logika kísérletezése váltja fel. Nem merülhetünk el itt a részletekbe, csak néhány gondolatot szeretnénk felvillantani.

3. A kozmikus labirintus

Számtalan azoknak a *Commediával* foglalkozó tudósoknak a száma, akik megpróbálták bizonyítani, hogy a *Commedia* ideje nem köthető össze az 1300-as jubileumi évvel (akár 1300. március 25-éről, a Gyümölcslő Boldogasszony napjáról, akár 1300. április 10-éről azaz Húsvét vasárnapjáról legyen is szó). A szöveg utalásai alapján arra a következtetésre jutottak, hogy inkább 1301 tavaszára, a firenzei jubileumra tehető a *Commedia* kezdete – elsősorban a Nap, a Hold, a Vénusz és a Szaturnusz állására vonatkozó következő megjegyzések alapján: a „*Temp era ...*” (Inf. I. 37–43.), „*e già iernotte fu la la luna tonda ...*” (Inf. XX. 127–129.), „*Lo bel pianeto ...*” (Purg. I. 19–21.), „*Noi sem levati al settimo splendore ..*” (Par. XXI. 13–15.).

Ha belegondolunk abba, hogy a híres kezdet (*nel mezzo del cammin ...*) milyen asztrológiai tanulságokat rejt magában, akkor mindenképpen el kell gondolkodnunk azon is, hogy milyen jelentős szerepe van az egész kozmológiai világképnek a *Commedia* szerkezetét és architektúráját illetően. Auerbach és mások részletesen elemezték a Paradicsomban az egek sorrendjét és ezzel összefüggésben a *Commedia* szerkezetét, Dante kozmológiai elképzelésének szerepét e struktúra kialakításban. Talán kevesebb figyelmet szenteltek – inkább csak a *Commediával* kapcsolatban vizsgálták – a *Convivio* Második értekezésében kifejtett világképnek. Annyi azonban kétségtelen, hogy az arisztotelészi, *Az égről és földről* szóló művön alapuló Második értekezésben részletes kifejtését találjuk ennek, különös tekintettel az egek sorrendjére és szerepére. Az értekezés nem egyszerűen mechanikus felidézése Dante ilyen irányú ismereteinek. Egyrészt komolyan tárgyal olyan csillagászati problémákat, amelyekről érzi, hogy az arisztotelészi okfejtés nem tökéletes: a bolygók és holdak látszólagos szabálytalan járása, az epiciklus problémája. Hadd idézek itt egy jellegzetes részt a Második traktátus III. részének vége felől: „*Jól-lehet a szoros igazság kedvéért azt mondtuk, hogy tíz ég van, ez a szám azonban nem foglalja magában valamennyit, mert ez a most említett, más szóval epiciklus, amelybe a csillag bele van ágyazva, különleges ég, illetve éggömb, nem azonos az őt hordozóval, bár jobban megegyezik vele, mint a többi, vele együtt nevezik égnek, s mindkettő a csillag nevét viseli.*” Másodszor pedig ne feledjük, hogy Dante ezen elképzeléseinek kifejtése nem öncélú: a *Voi che, intendendo* (Ti, harmadik Ég értő mozgatói) rejtett (allegorikus vagy még inkább misztikus: „*Ennek kifejtése során mindig a betű szerinti értelemnek kell elől járnia, mint olyannak, amelynek jelentésében a többiek benne foglaltatnak*”) értelmeinek alátámasztására és magyarázatára szolgál. Ez a magyarázat egyben a *Commedia* hasonló részeinek is magyarázatául szolgálhat.

Jelenleg azonban minket nem annyira ezek a rejtett összefüggések, s nem is Dante kozmológiai elképzelései érdekelnek – hanem mindezeknek egyik lénye-

ges eleme. A bolygókról van szó – s ne feledjük a hasonló jelentéssel bíró olasz kifejezést: *errante*. Vizsgáljuk meg a bolygók „*tévelygő*” mozgásának kulturális tükröződéseit a labirintusok szempontjából.

Hermann Kern a labirintusokról írt, mára alapművé vált monográfiájára hivatkozunk a továbbiakban. Kern a labirintusok általános jellemzőinek felsorolásánál elsőként említi, hogy a labirintusokat alkotó vonalak alapvetően absztrakciók, s így azok bármilyen olvasata hasonlatos egy térkép olvasatához. A labirintus olvasata pedig ennek megfelelően mindig mentális erőkifejtés, amely mindig megelőzi a fizikai próbálkozást. E felfogás az alapja annak, hogy a labirintusokat eredetük szerint úgy foghassuk fel, mint a fizikailag létező világ valamely elemének vagy elemeinek az absztrakcióját.

A labirintusok másik fontos sajátossága, hogy a vonalak soha nem statikusak, hanem mindig mozgást fejeznek ki – a körkörös (illetve ezt a képzetet keltő egyéb grafikus) formákkal való ábrázolás tehát egyáltalán nem véletlen. Ahogy az sem véletlen, hogy a labirintusok formájába már szinte a kezdetektől belelátták a rituális táncok koreográfiáját. „*Come ho già accennato, ritengo che la figura di danza sia la forma originaria nella quale l'idea del labirinto si manifestò: il movimento del corpo è il primo mezzo di espressione, il più naturale, verificabile in contesti antropologico-etnologici, ma accertabile anche nello sviluppo dei nostri bambini.*” Ennek a lehetséges párhuzamnak talán legősiabb említésére az *Iliász*-ban bukkanunk. Homérosz Achillesz pajzsának „*choros*” (tánc) ábrázolásánál ugyan nem mondja ki a labirintus szót, de hangsúlyozza a hasonlatosságot: „*che un dí, nell'ampie contrade di Creta, Dedalo un giorno apprestò per la bella ricciuta Arienna*”.

Ezt a fajta jelentést erősíti a labirintus két másik értelmezése is. Az egyik szerint a labirintus nem más mint a „kezdet” ideájának egyfajta materializálódása: halál, túlvilág és születés ábrázolása. Kétségtelenül alátámasztja ezt az értelmezést a labirintusok formájának nyilvánvaló feloszthatósága egy belső és egy külső térre. A belső tér, amely formájában (a legtöbb labirintus esetében a centrum hangsúlyos, „szent” terület) emlékeztethet minket az anyaméhre, a születés és újjászületés (a magunkra találás) motívumát jelentheti. (Hadd emlékeztessenek itt egy modern olasz költő, író, Cesare Pavese műveire. A költemények én-szerzője és a prózai művek szereplői egyaránt azokat a „szent helyeket” keresik, ahol a földi és a „más” világ találkozik, s közvetlenül szólhatunk az Istenekhez. Természetesen ez az elem nem csak Pavese műveire jellemző.) Halál és újjászületés: ez a motívum belelátható a labirintusok ingaszerű bejárásnak mozgásába is, sőt kapcsolatba hozható égi mozgásokkal is. A labirintus járataiban a balra történő elmozdulás a halál iránya (azaz a Nap feltételezett járásával ellentétes irány), míg a jobbra történő elmozdulás az újjászületés iránya (azaz a Nap feltételezett járásával megegyező irány).

A másik értelmezés szerint a labirintus az *uterus* absztrakciója: az Ég (apa) megtermékenyítő behatolása a Föld (anya) ölébe. Kétségtelenül ad ennek az értelmezésnek valami reális tartalmat az a tény, hogy a labirintusba való behatolás szinte mindig összefüggésben van egy női alakkal (lásd az eredetinek tartott krétai változatot). Ennek az aktusnak a kozmikus rítussá való kivetítése pedig egyáltalán nem idegen az emberi civilizáció és kultúra különböző megjelenítéseitől és szakaszaitól.

Érdekességgént megemlíthetjük itt, hogy az ember által létrehozott települések legtöbbje is hasonló szerkezetű: néhány metropolistól (pl. New York – s ez biztosan nem véletlen) eltekintve szinte minden esetben megtaláljuk a városközpontot, mint az emberi léttér központi, legvédettebb helyszínét.

Ezek után nézzük konkrétan a labirintusok és a kozmológiai jelenségek kapcsolatát. Akár a római mozaikok, akár a középkori templomok vagy a kéziratos kódexek labirintus ábrázolását nézzük – mindegyiken felfedezhetjük a vallásos, erkölcsi ideák kifejezésén túl, a fizikai valóság absztrakt ábrázolásának jeleit. Előbbiekről majd a következőkben lesz szó: a világ mint labirintus képzet tárgyalásánál.

Minden bizonnyal túlzás lenne a labirintus ábrázolások vonalaiban az égitestek látszólagos járásának a pontos megfelelését keresni. Ugyanakkor a rituális tánc koreográfiájában tükröződő „*csillagok tánca*” megfelelő módszertani párhuzamokkal szolgál. Akármennyire is csábító lenne a klasszikus krétai labirintus hét kanyarulatában az égitesteknek az antikvitás által ismert számát látni (az öt bolygó: Merkúr, Vénusz, Mars, Jupiter, Szaturnusz és a „*grandi luminari*” azaz a Nap és a Hold), sokkal közelebb maradunk a valósághoz, ha csak általában az égi harmónia tükröződését látjuk bele. Hogy ez a „belelátás” több mint „belemagyarázás”, azt impresszív módon bizonyítja Kern egy ismeretlen szerző leírása alapján, amely azzal kapcsolatos poétikai eszmefuttatás, hogyan énekelte és táncolta el Tezeusz a Minotaurus felett aratott győzelmét, önkéntelenül is utánózva a labirintus kanyarulataiban való mozgást (*Strofe, antistrofe ed epodo*): „*Un'altra tradizione dice che gli uomini imitavano con questo canto sacro il coso e il canto armonico del mondo. In questo canto, infatti, come ci tramandono i dotti filosofi, i cinque cosiddetti astri erranti, assieme al Sole e alla Luna, riproducono con i loro moti circolari accordati l'uno all'altro i suoni più soavi. Corrispondentemente il coro (di teseo) cantò in modo di imitare il corso e il canto armonico del mondo: dapprima fece una conversione nel passo triplo verso destra, così come anche il cielo ruota da est a ovest verso destra; poi tornò a danyare verso sinistra, come anche il Sole, la Luna e le altre stelle erranti – in greco 'pianeti' – si affrettano da ovest a est verso sinistra; infine cantarono stando immobili, poiché la Terra, attorno alla quale ruota il cielo, sta immobile nel centro dell'universo.*”

Ebben az értelmezésben természetesen sok homályos és támadható pont van. Hangsúlyoznánk, hogy nem a közvetlen megfeleléseket kerestük egyes textológiai struktúrák és a labirintusok antik és középkori tudományos ismeretekre épülő magyarázata között. Inkább a lehetséges és önkéntelen kapcsolatokra hívnánk fel a figyelmet – különösen azon művek textológiai struktúráját illetően, amelyek hangsúlyozottan egy kozmológiai harmóniát keresnek emberi főhősük-olvasóik számára.

4. A világ mint labirintus

A középkori templomokban található labirintus ábrázolásokkal kapcsolatban már említettük, hogy e labirintusok értelmezése és allegóriája összhangban van az egyház – e világ és túlvilág erkölcsi ellentételezésén alapuló – kozmológiai világképével, amely a világot mint a bűn labirintusát képeli el, amelyből csak angyali-krisztusi útmutatással lehet kijutni. E világképzelés – ahogy az előző is – nem közvetlenül jelent meg a különböző művészeti-logikai illetve textológiai struktúrákban, hanem számtalan egyéb megjelenési formák együttes hatása révén.

Elsőként talán hadd emlékeztessünk arra, hogy a labirintus eredeti jelentésében építmény jellegű volt. (Egyes etimológiai magyarázatok szerint – lásd Mayer, 1892 – „*palazzo di Cnosso*”). A reneszánsz ábrázolások az építmény jelleget hangsúlyozzák – érdemes tanulmányozni a Kner által is közölt képeket (pl. *Maso Finiguerra* és *Giovanni Marcanova* képeit). A reneszánsz ábrázolások kissé naiv, harmóniát tükröző ábrázolások. Külön tárgyalást igényel, így csak megemlíteném itt az itáliai botanikus kerteket: ezek mindegyike bonyolult, de harmonikus kozmológiai képet sugalló labirintus. Különösen a padovai illetve a pisai botanikus kertek őrizték meg ezt a hagyományos struktúrát: ezoterikus, misztikus, kozmológiai és tudományos világkép ábrázolása ugyanabban a geometriai rendben. A reneszánsz kertekben általában egyszerűbb, emberközpontú labirintusokat találunk: alacsony sövényekkel határolt, átlátható terek jellemzik, a középpontban összefutó utakkal. Későbbiek, s így sokkal kifejezőbbek is az angolszász kerti labirintusok. Shakespeare két darabjában is említi őket: a *Viharban* és a *Szentivánéji álomban*.

A reneszánsz harmóniát – s ez különösen látványos volt a reneszánsz kertek barokk labirintussá való átalakításánál – a barokk teljesen felborította: ennek a kornak a labirintusait már magas, átláthatatlan sövények szegélyezték és valóban félelmet, elveszettséget sugalltak. A klasszikus értékekkel rokonszenvező kultúrákban persze ezen a metafizikus élményen sokat könnyítettek, s inkább hajlottak a játékoságra, kétértelműségeire. Jó példa erre a szerelmi labirintus, amelynek különösen nagy divatja volt 1550 és 1650 között. Hadd említsem itt egy építész munkáját: a padovai Francesco Segala 16. századi könyvében – *Libro con imprese figure*

di labirinti – játékos rajzokat közöl: az emberalak, a rák, a kutya, a hajó, a lovas, stb. mindegyike labirintus is egyben.

Ez a játékoság azonban háttérbe szorult a korszak jellegzetes textológiai struktúráiban, s újra megjelent az eredeti középkori képzet: a világ mint labirintus képze. Ez az elnevezés Comenius 1623-ban írt és 1631-ban publikált híres művének címére utal: *Labirinti del mondo e paradiso del cuore*. Comenius persze csak metaforikus értelemben használja a fogalmat, s az általa rajzolt várostérkép sem követi a labirintus vonalait – bár halványan emlékeztet rá.

Hermann Hugo (1558–1629) 1632-ben megjelentetett *Pia desideria* c. művében látható viszont Boetius van Bolswart fametszete, amely már pontosan tükrözi ezt a keresztény elképzelést. A keresztény lélek, egy vándor öltözkéében egy falakból álló labirintus közepén áll. A labirintus más részén egy másik vándor látható, akit egy kutya vezet: a keresztény hit és hűség szokott ábrázolása. A labirintus szélén egy erődtímnyszerű tornyot látunk, amely egy kötélén húzza magához a vándort: Isten szavaival mutat kiutat neki.

Ez az emblematikus ábrázolás aztán egyre nagyobb hatást gyakorol mind a későbbi ábrázolásokra, mind a metafizikai-textológiai struktúrákra. Emeljünk ki ezek közül egyet, igaz, talán ez a legnagyobb hatású mindmáig. Giambattista Vico *La scienza nuova* c. művéről van szó. A nagy hatású mű egy olyan emblematikus ábrázolással és annak magyarázatával kezdődik (*Idea dell'opera*), amely ugyan megjelenésében nem mutat rokonságot a labirintus ábrázolásokkal, de eszközeiben és így emblematikus tartalmában nyilvánvalóan tartalmazza az előbbieken leírt embléma legfontosabb elemeit.

Mindenekelőtt vegyük az isteni gondoskodás sugarát, amely a Metafizika allegorikus ábrázolás szobráról visszaverődik Homérosz szobrára, akinek öltözéke nagyon is hasonlít az előbbi vándor öltözkéére. A sugár a Metafizika szívére vetül, ezzel is hangsúlyozva annak tisztaságát, amely képessé teszi, hogy a zavaros, tisztátalan világban eligazodjon: „*Il raggio della divina provvidenza che'alluma un gioiello convesso, di che adorna il petto della Metafisica, dinota il cuor terso e puro che qui la metafisica dev'avere, non lordo né sporcato da superbia di spirito d viltà di corporali piaceri...*”.

5. Pósztmodern labirintus

Ez az elnevezés inkább a korszakra utal, semmint a jelenségre. A 20. századi elbeszélő irodalom egyik szembetűnő sajátossága, hogy egyre markánsabban alkalmaz olyan textológiai struktúrákat, amelyek mintegy labirintus jellegű (hipertextuális) olvasásra, vándorlásra kényszerítik az olvasót. Ennek a textológiai struktúrának én nem is annyira a labirintus jellegét hangsúlyoznám. Inkább arra az aktusra hívnám fel a figyelmet, amelynek köszönhetően az olvasó állandó keresésre

(a következő szövegrészlethez vezető út? a hősök útjának megtalálása? önmagunkra találás?) kárhoztatja. Mondhatjuk úgy is, hogy állandó okoskodásra kényszerül. Sebeok Pierce nyomán abduktív gondolkodásnak nevezi ezt a fajta okoskodást és a mesterdetektív módszeréhez hasonlítja: „*Röviden, egy olyan hipotézis vagy állítás felvételét, amely egy meglepő tényállás előrejelzéséhez vezet, abdukciónak nevezzük. Az az eljárás, amellyel hipotézisünk szükségzerű és valószínű tapasztalati következményeit kinyomozzuk, dedukció. Pierce a hipotézis kísérleti igazolását nevezi indukciónak.*”

A modern olvasó nem statikus részvevője a kommunikációnak, hanem állandó interaktív kapcsolatban van a szöveggel – s a szöveg strukturálódása ezt fel is tételezi. Umberto Eco ezzel kapcsolatban többször is Agatha Christie híres, egyes szám első személyben írt krimijét említi, amelynek csak a végén derül ki, hogy a narrátor maga a gyilkos. Egy statikus módon viselkedő olvasó kiszolgáltatottá válik, nem érti az eseményeket és a végén csak bosszankodik, becsapottnak érzi magát. Ugyanakkor az abduktív logikát használni képes olvasó meg tud felelni a regény kihívásainak, s a végén az olvasó örömmel tapasztalja, hogy általa felállított hipotézis igaznak bizonyul.

A mai olasz irodalomban talán Tabucchi alkalmazza a legnyilvánvalóbban ezt a módszert. *Stanze* c. elbeszélésében például az Agatha Christie féle történet irodalmi megfelelőjét találjuk. A történet női hőse bejárja lakása szobáit és egyben mintha a múltba is visszatérne: halott fivérére emlékezik, ahogyan egyes tárgyakat kézbe vesz. S csak a végén derül ki, hogy ő maga segítette végső nyugalomba nagybeteg fivérét egy nagyobb adag fájdalomcsillapító injekció beadásával. A történet részben időjáték is: a modern művészet labirintusa nem csak térben, hanem időben is terjeszkedik. Ennek megfelelően azokat a művészeti ágakat részesíti előnyben, amelyek meg tudnak felelni ennek az időbeli kiterjedésnek: elsősorban a filmművészetet.

Az abduktív gondolkodást feltételező textológiai labirintus nem annyira a metaforikus gondolkodást feltételezi, hanem a szöveg interpretálását. Eco *I limiti del interpretazione* c. művében egy rövid eszmefuttatást szentel ennek a gondolatnak: „*Ma che cose induceva Aristotele a individuare in 'essere avvizzito' il cosiddetto genere comune a entrambe le entità? Aristotele si comportava non non come chi dovesse creare la metafora ma come chi dovesse interpretarla.*”

Ez a fajta textológiai labirintus tehát lényegében szemantikai labirintus. A szemantikai labirintuson alapuló textológiai struktúrák pedig időnként szokatlanul viselkednek. Carlo Emilio Gadda *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* c. regénye, amely műfaját tekintve *giallo*, egyáltalán nem a szokásos módon kezdődik, s ami még meglepőbb, nem a szokásos módon végződik. Hagyományos értelemben nincs is vége: a gyilkost nem találják meg, s lényegében a végére már

senki nem is törődik a tettessel. A labirintusnak hagyományos értelemben nincs kijárata.

6. Konklúzió

Ennek a rövid eszmefuttatásnak a végén elég nehéz bármilyen következtetést is tenni, hiszen nem egy elmélyült és alapos tanulmány végére értünk. Cé-lunk pusztán annyi volt, hogy felhívjuk a figyelmet a labirintusok szerkezetének, interpretációjának és a textológiai struktúráknak egy olyan közös vonására, amely arra enged következtetni, hogy a korok múlásával az ezekben tükröződő kulturális tartalmak között párhuzam vonható. Annyi biztos mára, hogy egy szüntelenül bonyolultabbá váló labirintusban élünk (talán mi magunk is részesei vagyunk), s az irodalmi szövegekben elrejtve valahol ott van *Ariadne fonala* is – ne késlekedjünk megkeresni.

Felhasznált irodalom

- Auerbach, Erich: Studi su Dante. Milano, 1993, Feltrinelli.
Barthes, Roland: „S/Z – Una lettura di Sarrasine di Balzac”, Einaudi, 1970.
Calvino, Italo: 1973 Il castello dei destini incrociati, Torino: Einaudi
1980 Una pietra sopra, Torino: Einaudi.
1988 Lezioni americane, Milano: Garzanti.
Conty, Patrick: Labirinti. Casale Monferrato, 1997, PIEMME
Eco, Umberto: I limiti dell'interpretazione. Milano, 1995, Bompiani
Eco, Umberto: Lector in fabula. Milano, 1994, Bompiani
Fanelli, Maria Cristina: Labirinti. Storia, geografia e interpretazione di un simbolo millenario. Rimini, 1997, il Cerchio
Frye, Northrop: Kettős tükör. A Biblia és az irodalom. Bp., 1996, Európa
Iser, Wolfgang: The act of reading. Baltimore, London, 1987, The John Hopkins University Press
Kern, Hermann: Labirinti. Forme e interpretazioni. 5000 anni di presenza di un archetipo. Manuale e filo conduttore. Milano, 1981, Feltrinelli
Landow, George P.: Iper testo : Il futuro della scrittura. Bologna, 1993, Baskerville
Lughi, Giulio: Iper testi letterari e labirinti narrativi. URL = <http://www.univ.trieste.it/~nirital/lughi/infoum/inform/saggi/lughiper.html>
Malavasi, Pierluigi: Il labirinto e l'avventura. Tempo, interpretazioni, progetto. Bologna, S. d. La Fotocromo Emiliana
Martellini, Luigi: Nel labirinto delle scritture. Roma, 1996, Salerno

- NetJoyce – Itinerari Triestini. A cura di Università degli Studi di Trieste, Facoltà di Lettere e Filosofia, Dipartimento di Letterature e Civiltà Anglo-Germaniche. URL = <http://www.univ.trieste.it/~nirdange/netjoyce/hp.html>
- Puppi, Lionello: Il terzo nome del gatto. Raffaello, la metamorfosi e il labirinto. Quesiti sul significato dell'arte. Venezia, 1989, Marsilio Editore
- Ricoeur, Paul: Az eltűnt idő nyomában: az átjárt idő. In: Az irodalom elméletei. IV. Pécs, 1997, Jelenkor Kiadó.
- Santarcangeli, Paolo: A labirintusok könyve : Egy mítosz és egy szimbólum története. Bp., 1970, Gondolat
- Sebeok, Thomas A. – Umiker-Sebeok, Jean: Ismeri a módszeremet? Avagy a mesterdetektív logikája. Bp., 1990, Gondolat
- Santoro, Mario: L'uomo nel labirinto. Federico & Adria
- Vico, Giambattista: Tutte le opere. I. Milano, 1957, Mondadori

IL RAPPORTO TRA IL MONDO REALE E QUELLO SPECULARE NELLA VISIONE DI MASSIMO BONTEMPELLI

Si è detto che lo specchio era il simbolo stesso del simbolismo. E, veramente, quest'oggetto di tutti i giorni ha una simbologia estremamente ricca: lo troviamo in tutte le civiltà del mondo, nella mitologia, nella Bibbia, nella filosofia, nelle credenze popolari¹, nelle opere artistiche, e, dal Novecento, anche nella psicologia. L'uso di questo strumento, sia giocoso sia diabolico, è vistoso anche nella letteratura novecentesca.

Leggendo le opere bontempelliane, è molto apparente l'uso frequente degli specchi. L'autore sfrutta largamente le possibilità di quest'oggetto quotidiano che, tra le sue mani, diventa uno strumento magico, e, non per caso, sarà un elemento importante del suo realismo magico. Questo specchio, con forza magica, generalmente organizza tutta l'opera (in cui appare) sia dal punto di vista tematico sia da quello strutturale. Nonostante l'elaborazione variopinta del motivo dello specchio, possiamo trovare un punto comune tra le opere (novelle, romanzi) in cui si fa protagonista quest'oggetto. Lo specchio non rimane una semplice superficie riflettente, ma diventa addirittura una soglia tra il mondo reale ed il mondo fantastico. Attraversando questo punto, possiamo penetrare in un altro mondo che, per forza, diventa del tutto autonomo. Tutto sarà relativo, e già non è percepibile cos'è reale e cos'è fittizio. E generalmente l'ago della bilancia trabocca in favore del mondo fantastico che, per i protagonisti vivi, diventa un'altra realtà, più forte di quella che già prima era conosciuta da loro.

Questo succede, per esempio, in *La donna dei miei sogni*, dove uno specchio curvo genera un gioco diabolico che, per il protagonista, sarà una follia terribile; o nella novella *Quasi d'amore*, in cui il vetro di una finestra assume il ruolo dello specchio, e fa incontrare i due mondi (reale e riflesso); o, per esempio, in

¹ Su questo tema si vedano le opere seguenti: Chevalier, J., Gheerbrandt, A., *Dizionario dei simboli vol.II.*, Milano, BUR, 1986, p.414.; *Enciclopedia dei simboli*, Milano, Garzanti, 1991, p.506.; *Szimbóluntár*, szerk.: Pál, J., Újvári, E., Budapest, Balassi Kiadó, 1997, p. 472.

*Miei rapporti con uno specchio*², dove il protagonista, a causa dello spezzamento di uno specchio, capita in una situazione imbarazzante.

Come vedremo, per Bontempelli, diversamente dalla maggioranza degli scrittori del Novecento, lo specchio non è importante per cercare la questione dell'identità. Nell'arte del nostro scrittore lo specchio serve come una porta che si apre su un altro mondo, il quale subito si accampa nella narrazione, lasciando alle immagini rimaste dall'altra parte dello specchio solo una pallida vita riflessa, e una funzione quasi esclusiva di elementi di comparazione.

Lo svolgimento più sfumato e complesso di questo fenomeno lo troviamo senza dubbio nel romanzo *La scacchiera davanti allo specchio*³ (più avanti come: *La scacchiera...*). In seguito vorrei analizzare più dettagliatamente quest'opera.

La scacchiera..., è uscito per la prima volta nel 1922 a Firenze, nella *Biblioteca Bemporad per ragazzi*, mentre le edizioni posteriori sono apparse insieme a *Eva ultima* sotto il titolo *Due favole metafisiche*.⁴ In quest'ultimo titolo complessivo, l'indicazione (del genere) *favola* ed il carattere dell'editore della prima pubblicazione lumeggiano già l'opinione della critica contemporanea. Ed in realtà essa riteneva l'opera di Bontempelli come una favola scritta per bambini. Soltanto le analisi posteriori potevano penetrare nella profondità dell'essenza e comprendere l'aspetto fortemente metafisico dell'opera; benché, restando al genere della favola, abbiano scoperto che l'intenzione dello scrittore era piuttosto l'appello verso gli adulti. L'opinione della critica era simile anche a proposito di *Alice*, l'opera di Lewis Carroll. Qui già vorrei denotare che, presumibilmente, questa somiglianza non è una pura casualità, tanto le opere stesse mostrano tratti simili, ma a questi vorrei ritornare ancora più tardi.

La scacchiera... è la prima opera veramente realista-magica di Bontempelli in cui egli riesce a realizzare i suoi precedenti criteri teoretici in relazione con il concetto del realismo magico. La storia dell'opera è molto semplice e realmente favolosa: racconta le avventure nel mondo dello specchio di un fanciullo chiuso in una stanza per punizione. Le prime pagine del piccolo romanzo possono essere contraddittorie al genere della favola o all'attributo *metafisico*; nei primi tre capitoli lo scrittore ci offre un'oggettiva indicazione temporale e spaziale, facendo l'inventario degli oggetti del luogo (che nello stesso tempo saranno i *protagonisti* della storia), anzi si riferisce al significato dello stesso titolo. Le prime stranezze cominciano dal quarto capitolo. Oltre al bambino, nella stanza ci sono ancora due cose

² Le tre novelle menzionate si trovano in Bontempelli, M., *Miracoli 1923-1929*, Milano, Mondadori, 1938. pp.9-15., pp.16-23., pp.355-358.

³ Bontempelli, M., *La scacchiera davanti allo specchio*, in *Due favole metafisiche*, Milano, Mondadori, 1940.

⁴ Tempesti, F., *Massimo Bontempelli*, Firenze, La Nuova Italia, Il Castoro, 1974, p.41.

importanti: uno specchio ed una scacchiera. L'annoia meditazione del fanciullo avvia l'azione; gettando uno sguardo allo specchio, contempla le parti della stanza rispecchiate dallo specchio. All'età di dieci anni – cioè passando già la terza fase dello stadio di specchio ideato da Lacan⁵ – il bambino sa che le cose riflesse devono avere un referente con cui stanno in contatto isomorfo (visto che si tratta di uno specchio piano, l'allucinazione è esclusa). Cosciente di questo fatto, succede qualcosa di incredibile. Tra i pezzi della scacchiera, l'immagine riflessa del Re bianco guarda addirittura negli occhi del bimbo, comincia a muoversi da sé, a parlare, ed invita il ragazzo nel mondo dello specchio. Fugando le preoccupazioni del fanciullo, deve mostrargli soltanto il modo della traversata. La chiave della porta dell'altro mondo non è altro che la pura volontà. Altrimenti, la forza di volontà assume funzione centrale anche in altre opere bontempelliane; è l'essenza dell'uomo che fa muovere tutto l'Universo. Nella sua strana (pseudo)autobiografia *Mia vita morte e miracoli* Bontempelli afferma: "...l'uomo nasce e muore di sua volontà",⁶ e poi aggiunge più tardi che, oltre alla nascita e alla morte, anche l'amore è diretto dalla pura volontà. Questa volontà onnipotente distingue l'umanità dagli animali. Il motivo della volontà è importante anche nelle opere degli altri scrittori moderni, ma ciò che rende particolare Bontempelli è il fatto che nelle sue opere la volontà si presenta sempre insieme alla fantasia.

Ma torniamo al Re bianco della scacchiera. „*Con la Volontà si riesce a tutto.*”⁷ – dice. E veramente la volontà e l'immaginazione aiutano il bambino nel mondo oltre lo specchio. In questo momento ci stacciamo dalla realtà e passiamo al fantastico. Fino a questo punto, in un caso normale, il mondo reale ed il mondo fantastico non potevano incontrarsi. Il compito dello scrittore sta proprio nel cercare il punto d'incontro. E Bontempelli riesce a realizzare questa *missione*: il ragazzo entra nella realtà dello specchio. Prima il fanciullo sta incomprensivo dirimpetto al fenomeno, e vorrebbe trovare una spiegazione razionale al suo dubbio. Il Re bianco lo informa che lo specchio si assume la sua funzione tradizionale se qualcuno sta guardando in esso. In questo caso, il suo compito è la fissazione dell'immagine riflessa delle cose reali. Altrimenti, se non c'è neanche un'occhio scrutatore che guardi nello specchio, allora quello può riposarsi e le cose rispecchiate possono animarsi e cominciano a vivere autonomamente. Ciò nonostante, non riesce a convincere del tutto il bambino che – con il suo io precedente – non è ancora capace di comprendere questa nuova relazione tra il suo io materiale e quello immaginario. Il ragazzo fa conoscenza degli *abitanti* di questo mondo

⁵ Più dettagliatamente si veda: Lacan, J., *A tükör-stádium mint az én funkciójának kialakítója...*, in Thalassa, Budapest, 1993/2., pp. 5–11.

⁶ Bontempelli, M., *Miracoli 1923–1929*, Milano, Mondadori, 1938, p. 303.

⁷ Bontempelli, M., *La scacchiera...*, op. cit., p. 15.

fantastico. Lo specchio ha conservato l'effigie delle creature vive che, già una volta, hanno guardato nello specchio. In questo motivo possiamo trovare una credenza popolare. Anticamente si credeva nella corrispondenza magica tra una cosa e la sua copia. Perciò si pensava che gli specchi trattenessero l'anima o l'energia vitale di colui che vi si rifletteva. Anche lo specchio bontempelliano conserva l'immagine delle anime già morte.

È interessante prendere in esame i peculiari piani spaziale e temporale del mondo dello specchio. Al primo sguardo ci troviamo in uno spazio deserto, aspro, di orizzonte infinito. Più precisamente, non c'è altro che lo Spazio stesso. Così, anche il piano del tempo si amplia verso l'infinito, e *gli abitanti* dello specchio non hanno né passato né futuro, vivono in un unico momento atemporale (in cui la loro immagine era fissata). Non invecchiano e, così in astratto, possono vivere eternamente. Soltanto la rottura dello specchio potrebbe privarli della possibilità dell'eternità. Anche qui possiamo trovare un'altra credenza popolare: lo spezzamento dello specchio significa disgrazia e morte.

Oltre le precedenti cose sconcertanti, incontriamo nuove stranezze. Il Re bianco afferma: "...noi i pezzi del gioco degli scacchi siamo le creature più importanti del creato: le sole eterne."⁸ Questo è un paradosso; infatti l'uomo pensante dirige con la propria volontà la partita a scacchi, spostando con le proprie mani i pezzi come se fossero marionette. Questo ruolo cambia posto qui, dal punto di vista del Re bianco: i pezzi formano il destino dell'uomo e la sua storia. "*Siete voi, che non siete altro che immagini...*" – dice il Re, riducendo gli uomini ad "*apparenze senza sostanza*".⁹ Quest'idea esprime l'automatizzazione dell'umanità, il predominio degli oggetti sopra gli esseri viventi. Si può affacciare il problema: allora cos'è la realtà e cos'è l'illusione? L'incontro dei due mondi è talmente riuscito che questi hanno cambiato posto: la realtà che è durata finora diventa l'apparenza, mentre il fantastico occupa il posto della realtà anteriore.

Il viaggio del bambino, inevitabilmente, richiama alla mente un motivo dantesco. Il fanciullo – come Dante – aspira a conoscere. Durante il suo itinerario trova anche un compagno: come Virgilio era la guida di Dante, il Re bianco sarà quella del ragazzo. Al posto della visione cosmica della triplice struttura dantesca – l'Inferno, il Purgatorio, il Paradiso – possiamo trovare regioni adatte anche nell'opera di Bontempelli: la realtà materiale, la realtà speculare degli esseri, la realtà speculare degli oggetti. Forse l'ordine della corrispondenza può causare difficoltà. Ma l'entrata in scena di un *personaggio* nuovo può facilitare la risposta. Penso all'intervento del manichino, che già è il sovrano di un altro *impero*. Penso

⁸ Bontempelli, M., *La scacchiera...*, op. cit., p. 35.

⁹ Bontempelli, M., *La scacchiera...*, op. cit., p. 60.

che questo livello possa rispondere al Paradiso dantesco. Nel romanzo troviamo ancora due momenti che possono appoggiare quest'analogia forse un poco audace. Da un lato, come Virgilio prende congedo dal poeta laureato davanti al Paradiso, così anche il nostro protagonista entra in quella *sfera suprema* senza il suo compagno (il Re bianco). Dall'altra parte, anche il cambiamento del paesaggio rafforza il parallelo. La pianura di orizzonte infinito si trasforma in una pendice. Il ragazzo, sebbene non la veda, con i piedi percepisce però l'inclinazione del suolo, cioè sta andando su una collina (come anche Dante faceva). Altrimenti, il motivo dell'ascensione non appare qui per la prima volta. Anche all'inizio del romanzo lo troviamo nella descrizione della stanza e degli oggetti dentro di essa dal punto di vista del ragazzo: *"Perciò la scacchiera e i trentadue pezzi che vi si vedevano non stavano sullo stesso piano dei trentadue pezzi veri, ma sembrava si arrampicassero sopra un leggero declivo."*¹⁰

Il tredicesimo capitolo ci fa ricordare un altro motivo: il nostro eroe, da giovane Ulisse, stimolato dalla curiosità e dal desiderio di sapere, cerca nuove avventure. Così arriva a quella *sfera suprema* dove regna il già menzionato manichino. In quest'impero hanno spazio gli oggetti che una volta sono stati rispecchiati dallo specchio. Il manichino – simile al Re bianco – è convinto della propria superiorità. Nella sua visione del mondo gli uomini occupano la posizione più bassa, loro sono seguiti dai pezzi nel gioco degli scacchi come cose *"di mezzo tra le persone e gli oggetti"*,¹¹ e poi, al livello più alto, ci sono i manichini, che sono le creature più esemplari e più perfette. Gli uomini possono essere soltanto le imitazioni mediocri di queste forme superiori, e mai possono raggiungere la perfezione visto che *"...c'è sempre qualche cosa che sopravanza."*¹² Così, dal dominio dei pezzi arriviamo al regno dei manichini. Possiamo osservare che Bontempelli concede agli oggetti un'autonomia significativa che la tradizione narrativa ottocentesca aveva sempre negata e subordinata alla registrazione delle reazioni psicologiche che la loro presenza-assenza poteva stimolare nei personaggi. In questa visione l'umanità capita in una posizione più sottomessa e degradata e la sua automatizzazione diventa sempre più accentuata. Penso che, da parte di Bontempelli, non sia stata pura casualità neanche la scelta dei pezzi e dei manichini. Pensiamo alle opere dei pittori metafisici, soprattutto di De Chirico (che era amico di Bontempelli). Anche nelle sue pitture possiamo vedere frequentemente proprio questi due elementi, che esprimono chiaramente lo stato di fantoccio dell'umanità, e le relazioni irreali delle cose. Ma mentre queste creazioni con mezzi visuali suggeriscono tensione, forte minaccia, Bontempelli, con elementi favolosi, riesce

¹⁰ Bontempelli, M., *La scacchiera...*, op. cit., pp. 13-14.

¹¹ Bontempelli, M., *La scacchiera...*, op. cit., p. 49.

¹² Bontempelli, M., *La scacchiera...*, op. cit., p. 50.

ad attenuare questo sentimento e lo fa accettare, anche se non del tutto almeno parzialmente.

Nonostante ciò, la sensazione della minaccia è conosciuta anche dagli *abitanti* dello specchio. Grazie ad un colpo di scena, tutti avranno una paura apocalittica. Come ho già menzionato, la rottura dello specchio significa la morte di quelli che sono dentro di esso. Ma, per fortuna, la situazione caotica la genera soltanto lo spezzamento di un altro specchio vicino. Il maestro veneto, che più di cento anni fa fece lo specchio, acquieta le passioni: *"Ora tutto è a posto. L'ora nostra non è ancora sonata. Il nostro specchio è solido, perbacco."*¹³

Ma l'eroe giovane comincia a stancarsi delle avventure, ed anche il suo Virgilio da sui nervi. Aveva parte in vicende stupefacenti, ma già preferisce stare di là, nella sua camera. È vero che quella, per lui, è una prigionia (qui sconta la sua punizione) ma, ciò nonostante, quella sua prigionia gli sembra più sopportabile del restare prigioniero dello specchio per tutta la vita. Si sente estenuato, può appena tenere aperti gli occhi. Il mondo scoperto diventa sempre più disordinato, confuso ed insopportabile. Ma ha paura di addormentarsi perché ricorda le parole del Re bianco: lo specchio adesso si riposa, e così i suoi *abitanti* possono muoversi liberamente. Ma, nel momento in cui qualcuno guarda nello specchio, tutto ritornerà nella sua posizione originale secondo le regole della riflessione. E così, uno sguardo rigoroso può ordinare anche al suo compagno il ritorno al posto originale. Per questo il bambino ha paura del sogno, perché, lasciando il suo Virgilio, può restare impigliato nel mondo dello specchio. Il fanciullo è pronto ad ogni evenienza ed abbraccia fortemente il Re. Così, se il pezzo sarà ordinato al suo posto, anche lui potrà ritornare alla camera. E, realmente, il sogno vince il ragazzo.

La conclusione bontempelliana era quasi aspettabile. Fa punto alla fine del racconto con una brevità e semplicità già ordinarie in lui: il protagonista fanciullo si sveglia (per lo stridore della porta) nella stanza, nella scena del suo castigo, di nuovo nel mondo reale. Tutto era soltanto un semplice sogno? Con questa soluzione offerta, il lettore può sentirsi una vittima d'inganno. È vero che la storia sembra incredibile ed incantevole, ma siamo entrati volentieri nel gioco ed abbiamo accettato (insieme al bambino) un'altra realtà possibile. Nonostante ciò, Bontempelli non ci lascia sognare. Simile al fanciullo, sveglia anche noi alla realtà del mondo reale.

Lo specchio, come vediamo, diventa un elemento separatore tra la nostra realtà, il nostro spazio vitale, ed un'altra realtà, la realtà del mistero. Ma c'è un relativismo, anzi una contraddizione, per quanto riguarda l'autonomia di quest'altro mondo. In ultima analisi, questa realtà rispecchiata – anche se considerata

¹³ Bontempelli, M., *La scacchiera...*, op. cit., p. 71.

autonoma – è sempre costretta a mantenere un ultimo contatto con il nostro spazio materiale, visto che le cose rispecchiate hanno sempre un referente reale e ritrovabile nel nostro mondo. Insomma, l'immagine non riesce a vivere una vita del tutto autonoma: ha bisogno (per essere) di essere mediata (da una superficie riflettente che ne costituisce l'origine e il fondamento), di mantenere quel vincolo con il sensibile che però, allo stesso tempo, le impedisce di conquistare quel valore di entità separata ed autonoma. Cioè, la loro presenza è limitata dalla loro vita esclusivamente riflessa.

Si può vedere quante domande filosofiche vengono fuori da questo racconto, che soltanto ad un'esame superficiale può sembrare una semplice favola per bambini. Dov'è il confine tra la realtà e la finzione, tra la veglia ed il sogno? Cos'è la realtà? Quello che noi vediamo o quello che riflette lo specchio? Cosa fa muovere l'umanità? ... ecc. E possiamo ancora contare le domande emergenti durante la lettura dell'opera. Ed il catalizzatore di questi problemi era un unico oggetto quotidiano, lo specchio.

Per concludere, vorrei rimandare all'opera di Lewis Carroll, già menzionata nell'introduzione a proposito dell'accoglienza da parte della critica. Paragonando le due opere, non è difficile scoprire le somiglianze: il *leitmotiv* comune (la presentazione del fantastico mondo speculare), oggetti simili (la scacchiera, i pezzi, il Re, il camino...ecc.), congruenze topografiche (la collina), punti di vista infantili (Alice ha sette anni, il ragazzo ne ha otto), il racconto in prima persona singolare e, infine, il conclusivo motivo del sogno, ritrovabile nella stessa funzione in ambedue le opere.

Malgrado i paralleli, naturalmente ci sono numerose differenze. Anche dentro la somiglianza topografica già menzionata possiamo trovare divergenze: Alice ha una esperienza visuale della collina, mentre il fanciullo de *La scacchiera...* la percepisce soltanto con i piedi, senza vederla.

L'impero speculare di Carroll ha più parti, mentre nel mondo creato da Bontempelli possiamo distinguere soltanto le tre *regioni* menzionate:

Anche tra *gli abitanti* dei due mondi troviamo differenze: nello specchio di Carroll, anche gli animali hanno posto (anzi quasi prevalgono), mentre sono espulsi dalla realtà speculare di Bontempelli.

La differenza più saliente tra le due storie la troviamo forse nella dimensione temporale. Nello specchio di Carroll la memoria *succede* in ambedue le direzioni, le loro figure conoscono non solo il passato ma anche il futuro. In confronto a questo, gli eroi speculari di Bontempelli vivono soltanto nel presente (nel momento dello sguardo nello specchio), non invecchiano, non hanno neanche

futuro: "E neppure abbiamo avvenire, perché non diventiamo mai vecchi e l'avvenire dell'uomo è la vecchiezza;..."¹⁴, e quindi sono creature atemporali.

Come ho già menzionato, anche il sogno conclusivo mostra similitudini, ma anche qui vorrei accentuare le differenze: Alice si sveglia da un movimento proprio, cioè da uno stimolo interno (scuote il gattino) incorniciando così la storia, facendo cenno al quadro d'apertura.¹⁵ Ma il bambino de *La scacchiera*... viene svegliato da uno stimolo esteriore, dal rumore della porta. Qui non il movimento, ma il luogo (il ritorno alla stanza) da la cornice della storia.

Sebbene tutti e due i romanzi raccontino storie bizzarre, prodotti della fantasia, l'opera di Carroll la considererei più favolosa. Naturalmente, con questo non voglio dire che credo ai manichini e ai pezzi parlanti di Bontempelli e che non credo alle strane figure di Carroll. Ma gli eroi dello scrittore italiano – anche se svolazzano un po' nell'aria – in qualche modo si collegano alla realtà. Credo che questo sia valido anche per gli altri scritti di Bontempelli, e forse per questa caratteristica particolare essi possono essere magici e, contemporaneamente, anche reali, secondo il criterio del realismo magico.

¹⁴ Bontempelli, M., *La scacchiera*..., op. cit., p. 32.

¹⁵ Questo movimento che sveglia il protagonista è un elemento strutturale anche in una novella di Bontempelli, *Avventure di terra e di mare* in cui la ripetizione di un gesto (il ricordo di una bottiglia alzata) fa cornice alla storia.

AZ ALLEGÓRIA POÉTIKÁJA

A kimondhatatlan poétikája, mely egymást feltételező két pólusként foglalja magában a *sermo deficitet* és a kimondhatatlan kimondásának kísérletét, egyzersmind az allegória poétikája. Az utóbbi az előbbiben alapozódik meg, ezért az allegorizmust nem tekinthetjük az *Isteni színjáték* költőiségével ellentétesen ható, külső, idegen buroknak. Az alábbiakban arról lesz szó, hogy a Dante előtt álló cél – a kimondhatatlan kimondása (vagy mondása) – mennyiben teszi költészetének belső, szükségszerű vonásává az allegorizmust, s hogy ennek az allegorizmusnak mennyiben kölcsönöz egészen sajátos, a középkori allegorizmus általános tendenciájára visszavezethetetlen jegyeket.

A Dante-kritikának sokáig egyik központi és szinte megoldhatatlan kérdése volt, hogy a dantei költészet egészében mi az allegorikus módszer valóságos helye. A vita kontextusát az allegória és a szimbólum goethei megkülönböztetése teremtette meg, melyet a középkor – felváltva és meglehetősen szabadon használva az „allegória” és a „szimbólum” terminusokat – nem ismert. A goethei megkülönböztetés hagyományában, melyet a német idealizmus nagyrészt magáévá tett, az allegória – mint egy általános fogalom önkényes, külsődleges és szervesen kifejezésének eszköze – negatívnak minősült, s művészet- és költészet-idegen, legalábbis alacsonyabb rendű kifejezési formának számított. „Joggal mondják az allegóriáról – állapítja meg Hegel is –, hogy hűvös és rideg”, mivel „az allegóriában a jelentés az uralkodó, s a közelebbi szemléltetés is éppúgy absztrakt módon neki alárendelt, mint ahogy maga is pusztán absztrakció.”¹

Mindebből az az *Isteni színjátékra* is könnyen alkalmazható kritikai elv szűrhető le, hogy az allegorikus művek esztétikailag problematikusak, illetve allegorikus voltak *ellenére*, más jellemzőik következtében képviselhetnek mégis esztétikai értéket. Így vélekedett Benedetto Croce, akit az allegória leghevesebb ellenzői között találunk.

Croce a gondolkodásában meglévő hegeli ösztönzések ellenére minden történeti jelentőséget elvitatott az allegorikus művészettől, sőt létezését is tagadta. Így a középkori allegorizmusban nem látott többet, mint „találós kérdések feladását és megoldását”, vagy mint „kriptogrammok gyűjteményét”, melyeket legfőlegbb bizonyos fogalmak megértéséhez vagy bizonyos ténybeli információk tisztázásához

* Fejezet a szerző „A Szentlélek poétája” című megjelenés alatti könyvéből.

¹ G. W. F. Hegel, *Esztétikai előadások*. I. Akadémiai Kiadó, Bp. 1980. 406.

érdemes desifrázni. Érve az volt, hogy „a költészetben az allegóriának soha sincs helye”, s hogy „a költészetben és a költészet történetében az allegóriák magyarázatai teljesen haszontalanok, s mint ilyenek, károsak.”² Nem lehet persze tagadni, hogy Croce kemény, elméletileg és történetileg is hallatlanul túlzó ítélete számára számos Dante-kommentár, mely az egyes részletek allegorikus jelentésének kutatásában mélyed el, könnyű célpontot kínál. (Egyébként a Dante-kommentátorok előtt álló csapdákra már sokkal korábban figyelmeztetett Hegel: „Egy egyiptomi lépcsőzet kilenc fokában és száz más körülményben először csak a beavatottak, a tudósok, a műveltek találhatnak szimbolikus jelentést, és megfordítva: szimatolhatnak és találhatnak ott is misztikusát, szimbolikusát, ahol azt nem szükséges keresni, mivel egyszerűen hiányzik; ahogyan az az én kedves Creuzer barátommal is némelykor megtörtént, csakúgy, mint az újplatonikusokkal és a Dante-kommentátorokkal.”³)

Dante allegóriái között valóban vannak kriptogrammok, melyek – ahogyan Croce mondja – *ab extra* kapcsolódnak a költeményhez, s legyen szó személyekről, cselekedetokról vagy szavakról, egy elhatározás, egy akaratú aktus, egy *dekretum* folytán fejeznek ki valamilyen absztrakt gondolatot, vallási igazságot vagy erkölcsi ítéletet.⁴ Kétségtelenül ebbe a kategóriába tartozik a számok jelentéssel való felruházása, vagyis „a dantei numerológia” sok esete. Nincs esztétikai effektusuk, és desifrázásuk – mint a kritika története bizonyítja is – csak annyiban gyarapítja a műről való tudásunkat, hogy így bizonyos információkat nyerhetünk az empirikus szerző szándékairól és hiedelmeiről.

Mindez nem igazolja azt a diszjunkciót, hogy az allegória vagy *külső* a műhöz képest, s ekkor érintetlenül hagyja annak költőiségét (mint az *Isteni színjátékban*), vagy valóban a mű részévé válik, de ekkor lerombolja annak esztétikai minőségét. Létezik egy Croce által mereven tagadott *tertium datur*.⁵

Ennek belátásához legjobb, ha visszalépünk Croce mögé, s a klasszikus német idealizmusból kiindulva elejétől fogva újragondoljuk a problémát. Hegel, Schelling, Friedrich Schlegel és mások egyaránt úgy értékelték az *Isteni színjátékot*, mint az allegorikus költészet mintaképét, bár nagyon különböző (durván szólva egy negatív és egy pozitív) allegória-fogalom alapján. „Amit viszont *mi* nevezünk itt allegóriának – mondja Hegel, szembehelyezkedve Friedrich Schlegel-

² Benedetto Croce, *La poesia di Dante*. Laterza, Bari 1921. 20.

³ G. W. F. Hegel, *im*, 410.

⁴ Benedetto Croce, *im*, 20.

⁵ „Az a harmadik eset, melyet fel szoktak tételezni, vagyis amikor van allegória, de teljesen képekbe lefordítva, még pedig olyan, hogy nem marad a költészetén kívül, mint az első esetben s nem rombolja le azt és nem válik annak akadályává, hanem együttműködik vele és benne, nyilvánvalóan ellentmondásosnak bizonyul.” Benedetto, Croce, *im*, 21.

lel –, az tartalmilag és formailag egyaránt alárendelt, a művészet fogalmának csak tökéletlenül megfelelő ábrázolásmód.”⁶ Egy ilyen kijelentés esetében persze felmerül, hogy a művészet *melyik* fogalmának nem felel meg tökéletesen az allegória, s a válasz nyilvánvalóan az, hogy a *mi* művészet-fogalmunknak, mely az esztétikai szférát már a maga önállóságában szigetelte el a szellem többi megnyilvánulásától, így a vallástól. Az allegória éppen az a formális elem, amely a még csak bizonytalanul elkülönült vallási és művészeti szemlélet azonos szerkezetét biztosítja.

Ebből adódik az az elméletileg is döntő kérdés, melyet Croce tudomásul sem vett, s melyet ma is célszerű feltenni: vajon hogyan egyeztethető össze az *Isteni színjáték* poétikája a mű egyöntetűen elismert költői erejével? S főként hogyan egyeztethető össze azzal, hogy a *mi* számunkra tiszta esztétikai értéket képvisel? Hegel lényegében két választ adott: egy kidolgozottat és egy jelzészerűt. Az előbbit a művészi formák történeti megközelítése és a „szimbolikus művészeti forma” elmélete tette lehetővé, az utóbbi a költemény néhány általános jellegzetességéről tett sommás megállapításából olvasható ki.

Az allegóriát Hegel „a középkor tartalmából”, vagyis a középkori élet általános feltételeiből vezeti le, kimutatva, hogy bizonyos esetekben a művész számára nincs is más lehetőség, mint az allegorikus ábrázolásmód. A különösnek és az általánosnak az a fajta viszonya, mely megvalósul benne, a középkori életnek abból a kettősségéből fakad, melynek egyik oldala a partikuláris, esetleges és önkényes kollíziók forgataga, másik oldala pedig az általános életviszonyok és állapotok állandósága. A levezetés érdeme, hogy egymással összekapcsolva magyarázza a középkori tudat vallási és művészi formáit, s ezzel érvet szolgáltat ahhoz, hogy az *Isteni színjáték*ban sem lehet szétválasztani a költészetet és a doktrínát, a poétikát és a teológiát.

Végtelenül leegyszerűsítve úgy érthetjük tehát Hegelt, hogy az allegória egy nagy történeti korszak jogosult kifejezési eszköze, s ezért – minden olyan vonása ellenére, mely „a művészet fogalmának csak tökéletlenül megfelelő ábrázolásmóddá teszi” – konstitutív tényezője a korszak reprezentatív műalkotásának, nemhogy annak külsődleges, járulékos eleme lenne.

Hegel ad hoc megjegyzései is tanulságosak számunkra. Amikor például megállapítja, hogy Danténál „a teológia egybeolvad imádottjának, Beatricének képével”, rögtön hozzáteszi: „ez a perszönifikáció azonban – és ez a szép benne – a tulajdonképpeni allegória és ifjúkori imádottjának megdicsőülése között lebeg.”⁷ Ha a megjegyzés nem egészen egyértelmű is, világosan azt mondja, hogy a teológiának Beatrice alakjában történő megszemélyesítése az allegória és valami más

⁶ G. W. F. Hegel, *im*, 407.

⁷ *Im*, 408–409.

között lebeg, vagyis allegória is, és *valami más* is, illetve egy *tertium*. Schelling, érdekes módon, ugyanezzel a példával kapcsolatban szó szerint ugyanezt a konklúziót mondja ki, vagyis azt, hogy a dantei allegória az allegória és valami más között helyezkedik el. „Dante költeménye – mondja korszakalkotó, saját művészet-filozófiájának kimunkálásában is fontos szerepet játszó Dante-tanulmányában – nem allegorikus abban az értelemben, hogy alakjai csupán jelentenek valami mást, de e jelentéstől függetlenül önmagukban nem léteznek. [...] Költeménye tehát egyfajta egészen sajátos közép az allegória és a szimbolikus-objektív ábrázolás között. Kétségtelen például, amit maga a költő is megerősített másutt, hogy Beatrice alakja allegorikus, tudniillik a teológia allegóriája. Ugyanez vonatkozik társnőire és sok más alakra is. Ám egyszersmind önmagukban is számításba jönnek, történeti személyekként lépnek fel, anélkül, hogy ezáltal szimbólumok volnának.”⁸

Hegel és Schelling itt egyetlen, bár korántsem mellékes példa erejéig arra világít rá, hogy a dantei allegóriának sajátos vonásai vannak (nem oldható fel az allegóriában általában, vagy – mint korábban mondtuk – a középkori allegorizmus általános tendenciájában). A perszifikáció során ugyanis megőrződik a jelentés hordozójának egyedisége és személyessége, *történeti volta*, ami nem magyarázható egyszerűen a költő zsenialitásával, érzelmeinek őszinteségével és hőfokával, vagy hasonlókkal. Egy formális, poétikai elem játszik közre, melyet azonosítanunk kell.

Ezt a formális-poétikai elemet a Dante-interpretáció nagy megújítói Erich Auerbach nyomán a tipológiai vagy figurális szimbolizmusban, illetve ettől elválaszthatatlanul, kétféle allegória-típus egyesítésében látják. Abból kiindulva, hogy – mint Szent Ágostoni is leszögezte – a Szentírás kétféleképpen, szavak és tények segítségével („in verbis” és „in factis”) szól hozzánk, a keresztény hagyomány megkülönböztette egyfelől az *allegoria in factist*, másfelől az *allegoria in dictist*, az *allegoria historiae*t és az *allegoria sermonist*, stb.

A distinkciót (melynek különböző megfogalmazásai nem mindenben fedik egymást, de ugyanezt a mezőt írják le) Dante természetesen nagyon jól ismerte és a teológiai és a költői allegória szembeállításával maga is alkalmazta, akárcsak a négy értelem elméletét. A *Vendégség*ben éppen a négy (vagyis a betű szerinti, allegorikus, erkölcsi, és misztikus) értelem különbségéről szólva említi a kétféle allegóriát: „A teológusok ezt az értelmet valóban másként fogják fel, mint a költők, ezúttal azonban a költők eljárását szándékozom követni, s az allegorikus jelentést aszerint tekintem, ahogyan a költők használják”⁹. A pontosság kedvéért hozzá kell tenni, hogy másutt (a *Tizenharmadik levél*ben) a betű szerinti értelem kívül minden jelentést allegorikusnak nevez, de témánk szempontjából éppen ez az

⁸ F. W. J. Schelling, „Dantéről filozófiai vonatkozásban”. *Világosság*. Melléklet az 1986. Júliusi számhoz. 30.

⁹ *Vendégség*, II. 1. 86–90. (Dante összes művei, Magyar Helikon 1962. 185–186.).

érdekes, hiszen a *Vendégségben* a misztikus értelem megvilágítására ugyanazt a példát, az *exodust* hozza fel, amely majd a *Tizenharmadik levélben* az allegorikus jelentés illusztrálására szolgál. „Ha csupán a betűt magát nézzük – hangzik az exodus-példához fűzött kommentár –, Izrael fiainak Egyiptomból Mózes idejében történt kivonulását jelzi. Ha az allegóriát, Krisztus által történt megváltásunkat jelenti.”¹⁰ Bár Dante a *Vendégség* idézett helye szerint kifejezetten a költői allegóriáról kívánt beszélni, feltűnő, hogy az allegória magyarázatára olyan példát hoz fel, melyet senki sem habozna teológiaiinak nevezni, s maga a magyarázat egy teológiai, azaz egy *ténybeli, történeti* allegóriára illik (*allegoria in factis*). A példa ugyanis egy olyan előkép-beteljesülés struktúráját ír le, melyet a Szentírás értelmezésének hagyománya bizonyos esemény-párokban fedez fel (az exodus előképe Krisztus általi megváltásunknak, mint beteljesülésnek, s az utóbbi ez által az előbbinek allegorikus jelentése). Az események, személyek és tények ezek szerint önmagukban is „jelek”, s jelentésüket azok az események, személyek és tények alkotják, amelyek előképeiként vagy „figuráiként” értelmezzük őket.

A „figura” terminust, s ezzel a „figurális interpretáció” módszerét – mint ismeretes – Auerbach vezette be. A figurális interpretáció – hangzik Auerbach meghatározása – „olyan kapcsolatot létesít két esemény vagy személy között, hogy az első nemcsak önmagát jelenti, hanem a másodikat is, miközben a második magában foglalja vagy beteljesíti az elsőt. A figura két pólusa időben elválasztott, de mindkettő – valóságos esemény vagy személy lévén – az időben található. Mindkettőt a történeti élet áramlata tartalmazza, s csupán összefüggésük megértése, *intellectus spiritualis*a szellemi aktus.”¹¹

A jelentés-tulajdonításnak itt leírt módja kétségtelenül különbözik a szokványos allegóriától, mely többnyire nem más, mint egy általános fogalom megszemélyesítése, és sokkal inkább a teológiai allegóriára, az *allegoria in factis*ra hasonlít, mely a szakrális történelem eseményei között létesít jelentés-összefüggést. Természetesen könnyű kimutatni, hogy a figurális értelmezés lehetősége a középkori gondolkodásnak abból az általános jellemzőjéből fakad, hogy hajlamos minden dolgot jelnek felfogni, s a köztük lévő kauzális kapcsolatokat szimbolikus utalások végtelen láncolatává alakítja. Ám annak ellenére, hogy a középkor szerzői széleskörűen elfogadták, hogy a dolgoknak önmagukon túlmutató jelentésük van, csínján kell bánni a könnyű általánosításokkal, hiszen sohasem volt egyértelmű szabály arra, vajon a Szentírás magyarázatán túl – például a költészetben, vagy a profán

¹⁰ *Tizenharmadik levél*, 123–126. (Dante összes művei, 509.)

¹¹ Ezt a meghatározást a szerző több munkájában megismétli. Ld. Erich Auerbach, „The arrest of Peter Valvomers”. In: Erich Auerbach, *Mimesis. The Representation of Reality in Western Literature*. Princeton, New Jersey, Princeton University Press 1953. (1991.) 73.

történelemben is – alkalmazhatók-e a ténybeli-történeti, illetve teológiai allegóriák. Dante megengedhetőnek tartotta a Szentírásón túli kiterjesztésüket, és amikor széleskörűen alkalmazta őket egy költői szöveg megformálásában, akkor merész újítként lépett fel.¹²

Könnyű belátni, hogy ez a lépés milyen következetességgel követi az isteni inspiráció poétikáját, hiszen megteremti azt a formális összefüggést is, mely a költeményt a Szentírás folytatásává teszi. A költeményben elbeszélte sorsok és történetek, nem utolsó sorban pedig a Róma-központú világtörténelem, a bibliai történelemhez hasonlítható szakrális jelleget öltenek. Az *allegoria in factis* a kimondhatatlan kimondását rábízta magukra a dolgokra, melyek jel-mivoltukban a szavaknál sokkal inkább képesek kifejezni a spirituális jelentést.

A költemény egészét átfogó *figura*: Róma története, melynek Aeneas Vergilius által megénekelte küldetésétől kezdve üdvtörténeti jelentősége van. Amikor Beatrice megjövendöli, hogy halála után Dante a Paradicsom lakója lesz, akkor a Paradicsomot Rómának, Krisztust pedig római polgárnak, *rómainak* nevezi.

.....
Mert ama Rómában fogsz lakni vélem,
Melynek polgára Krisztus, mindörökre!

.....
e sarai meco senza fine cive
di quella Roma onde Cristo è romano.
(*Purgatórium*, XXXII. 101–102.)

A jövendölés kétszeresen is egy beteljesedés-szerű eseményre vagy állapotra utal, hiszen egyszerre vonatkozik Dantéra és Rómára, illetve Krisztus és Dante *romano* voltára. Ezt akkor is fel kellene tennünk, ha arra gondolva, hogy különben Jeruzsálemet szokás földi és égi városnak nevezni, Rómán ehelyütt egyszerűen *várost*, *romanon* pedig – mint Babits fordítása sugallja is – *polgárt* értenénk. Ha azonban Beatrice szavait erre (az egyébként nem kizárandó) jelentésre redukáljuk, akkor a szimpla allegorikus szerkezetnél kötünk ki, s az idézett szöveghelyet elszakítjuk attól a szemantikai síktól, amelyhez a „római” jelző *puszta előfordulása* révén mindenképpen hozzátartozik. A „római” és a „római-

¹² Ennek részletes elemzését ld. Ecónál, aki a középkori szimbolizmuson belül megkülönbözteti az egyetemes allegorizmust (*allegoria in factis*), a bibliai és a liturgikus allegorizmust (*in verbis e in factis*) és a költői allegorizmust (*in verbis*); s hangsúlyozza, hogy Dantét – Tamással ellentétben, aki „likvidálta az egyetemes allegorizmust” – kitüntetten jellemzi az univerzális és bibliai allegorizmus költői használata. Ld. Umberto Eco, *L'Epistola XIII, l'allegorismo medievale, il simbolismo moderno*. In: Umberto Eco, *Sugli specchi e altri saggi*. Bompiani, Milano 1990. (3. kiadás). 232–235.

ság” jegye ugyanis az egész költemény egyik legerősebb szemantikai izotópiáját alkotja. A példák özönéből elég kiemelni, hogy a költő római ősoktól származtatja magát; hogy Vergilius rómaiként lesz a vezetője; hogy számára *Aeneas* mitikus története valóságos történelem; hogy Róma sasa *Isten madara* (*Paradicsom*, VI. 4.); hogy politikai vízióját, mely a pápaság ellenében a császárság mellett kötelezi el, Róma történetével támasztja alá, stb. Beatrice szavai azonban Justinianus császár elbeszélésével hozhatók leginkább kapcsolatba, aki a *De Monarchiából* ismert üdvtörténeti koncepciónak megfelelően Nagy Károlyig vázolja Róma történetét, s a Birodalom Caesar általi megalapítását és a Krisztus eljövételére való várakozást nemcsak kronológiailag, de lényegileg is összetartozó eseményként írja le. Krisztus szükségképpen akkor jött el, amikor császárok vették kezükbe a Sas jelét:

S ideje kelvén, hogy az Ég derítse
békéjét a világra: ím, cezárok
vették Róma kegyéből kezeikbe.
(*Paradicsom*, VI. 55–57.)

A császárság megalapításának és Krisztus eljövételének lényegi összetartozása a profán és a szent történelem egységét fejezi ki. Róma ez által Krisztus égi királyságának az előképe, miként az utóbbi Róma történetének beteljesülése.

A figurális összefüggésnek ugyanakkor van egy ellenkező, a beteljesedés-től az előkép felé mutató iránya. Az előkép-beteljesedés struktúra ennek következtében nemcsak abban áll, hogy az előbbi *jele* az utóbbinak, hanem abban, hogy az előbbit *az utóbbinak a fényében* szemléljük és értjük meg. Ez formálisan a narratív mondatoknak a történeti logikából ismert struktúrájával esik egybe.¹³ A narratív egységek az előbbi és a későbbi relációját úgy szervezik meg, hogy miközben a későbbi eseményre is utalnak, az előbbi esemény individualizáló leírását követelik meg. Mivel a történelem nyitott, ilyen mondatok csak *post festum* (a későbbi esemény ismeretében) alkothatók (s történelem csak a múltból írható). Ha egy jelenbeli eseményt történeti eseményként írunk le, akkor a későbbi esemény, melynek fényében az előzőt meg kellene értenünk, szükségképpen a jövőbe esik, s az elbeszélés próféciává válik. A szakrális történelemnek éppen ez a jellemzője, hiszen ismertnek tételezi a jövőbeli végállapotot (a figurális viszonyon belül a beteljesülést), amely a megtörtént események értelmét foglalja magában. Így a szakrális történelem a benne foglalt logika következtében mindenképpen profetikus. *De történelem* is, és történelemként a megtörtént események leírásával kell –

¹³ „Narratív mondaton” pontosan ugyanazt értem, mint Danto: „Legáltalánosabb jellemzőjük az, hogy legalább két időben elválasztott eseményre referálnak, bár csak az előző eseményt *írják le*.” Arthur C. Danto, *Analytical Philosophy of History*. Cambridge University Press, Cambridge 1968. 143.

ugyancsak a benne foglalt logika következtében – szolgálnia. Ennek alapján erős igény támad a konkrétság, az események és a személyek individualizáló ábrázolása iránt.

Egészében véve pontosan ezt a szerkezetet mutatja az *Isteni színjáték*. A túlvilág utazója ismeri a lelkek sorsának beteljesedését, üdvözülésüket és elkárhozásukat, ami értelmet ad történetüknek. Ám ennek fényében *történetüket* mondja el, vagyis egyedi eseményeket és individuális személyeket ábrázol. Innen az *Isteni színjáték* két szembetűnő jellemzője: profetikus volta¹⁴ és történeti realizmusa.

A *Tizenharmadik levél* híres meghatározását idézve a mű betű szerinti tárgya „a lelkek állapota a halál után minden további nélkül”, míg allegorikus értelemben „az ember az, amint érdemet szerezve vagy érdemtelenül, szabad akaratának megfelelően a jutalmazó vagy büntető igazságosság alá van vetve”¹⁵. A meghatározás fényében az allegorikus jelentés a földi élet és a túlvilág kapcsolatában jön létre, s abszolút lényegesnek tekintendő a szereplők földi sorsa és egyénisége, mely a túlvilágon sem vész el. A lelkekkel a túlvilágon találkozunk, de – eltekintve a főleg Beatrice szájába adott tudós előadásoktól és magyarázatoktól – földi történeteket hallunk, s a szereplők szavaiban és gesztusaiban a földi életből megőrzött jellemek nyilvánulnak meg. Más szóval – visszatérve az előző megálapításokhoz –, a lelkek „állapota a halál után” földi életük folytatása, *beteljesedése*, életük pedig a halál utáni állapot előképe, prefigurációja, *figurája*.

Jól látható ez magának Beatricének földi tulajdonságokkal felruházott, az elmúlt élet emlékeitől és nosztalgiáitól övezett alakjában. Nincs szó itt annak a vitának a felelevenítéséről, hogy Dante szerelme mennyiben valóságos, s hogy ki az a történeti személy, aki életrajzi adatokkal dokumentálhatóan a költő ihletének forrása. Abból, amit a szöveg *mond*, kirajzolódik egy individuális vonásokkal rendelkező földi Beatrice, akinek életét és személyét az égi Beatrice teljesíti ki. Igaz persze, hogy Beatrice a teológiát megszemélyesítő allegória, s ez akkor is belejátszik alakjának meghatározásába, amikor személyének konkrét vonásai leginkább megragadnak minket. Ám az általánosság, melyet jelképez, nem az *ő* sorsának a beteljesedése. Csak földi előképéhez megőrzött viszonya, a rá vetített érzelmek révén van saját egyénisége, s csak így tekinthető a költemény tevőleges *szereplőjének*. Mert hiszen hogyan is olvashatnánk másként azokat a sorokat, melyek megjelenését készítik elő:

¹⁴ Közismert, hogy Dante próféciai többségükben a megjósolt események utáni próféciaik. Nem erre gondolok, amikor az *Isteni színjátéktól* elválaszthatatlan profetikus struktúráról beszélek.

¹⁵ *Tizenharmadik levél*, 140–145. (*Dante összes művei*, 509.)

És szellemem, mely hosszú türelemben
szerelmének oly rég nem érzé karmát,
s oly rég nem látta őt remegve szemben,
sejtvén már titkos ereje sugalmát,
előbb mint megismerte volna szemmel,
a régi vágynak érzé nagy hatalmát.

(*Purgatórium*, XXX. 34–39.)

A számos hasonló példa közül Vergiliusét illene idézni, aki az értelem és a tudás megszemélyesítőjeként Beatricéhez hasonlóan nyilvánvaló allegorikus jelentést hordoz, de *rómaiként*, az *Aeneas* szerzőjeként és Dante példaképeként erőteljesen megrajzolt egyéni vonásokat visel, s előképe annak a szerepnek, melyet a költő kalauzaként betölt a túlvilágon. Értjük be azonban az uticai Cato igen jellegzetes példájával. Félretéve a számos problémát, melyet – mint pogánynak és öngyilkosnak – a *Purgatóriumban* elfoglalt helye felvet, meg kell jegyezni, hogy az ő alakja is (a köztársaság és a szabadság eszméjét kifejező) allegória. De ez az allegorikus jelentés csak egyik mozzanata annak a figurális viszonynak, mely a Caesarral dacoló és a szabadságot a mártíromságig védelmező rómaiakat a *Purgatórium* őrével összeköti. Vergilius, Dante bebocsátását kérve tőle, nem mulasztja el, hogy rámutasson erre az összefüggésre, mely örökre összekapcsolja földi sorsát és annak túlvilági beteljesedését:

Nézd el hát, hogy idejött vakmerőn:
Szabadságért jött, s édes a Szabadság:
tudhatja, kinek holta Értte lőn:
tudhatod, kinek nem drága mulatság
volt egykor Uticában Értte veszned,

.....

(*Purgatórium*, I. 70–75.)

Minden hasonló példában az előkép-beteljesedés struktúrájának lényeges elemét alkotja az a viszony, mely a történeti időbeliség és a túlvilági büntetés vagy boldogság örök időtlensége között áll fenn. A Dante-kommentárok gyakran hivatkoznak arra, hogy a szereplők életét egy-egy jellemző gesztusuk foglalja össze, s mintegy ebben a gesztusban merevednek meg az örökkévalóságig. Ez egyrészt a költő kivételes jellemző erejének szól, aki sokszor néhány sorban állít elénk egy egész élettörténetet vagy egy személyiséget, másrészt a túlvilági helyzet logikájára vonatkozik. A kommentárok tudva-tudattalanul Hegelt ismétlik, aki ezt a gondolatot plasztikusan megfogalmazta: „Itt az emberi érdekek és célok minden egyedi és különös mozzanata eltűnik minden dolog végcéljának abszolút nagysága előtt,

együttal azonban az, ami egyébként a legmulandóbb és legfutólagosabb az élő világban, objektívan a legbensejében feltárva, értékében és értéktelenségében a legfőbb fogalom, Isten által megítélve tökéletesen epikailag áll előttünk. Mert amilyenek az emberek tevékenységükben és szenvedésükben, szándékaikban és megvalósításukban voltak, úgy állnak itt, örökre, mint ércszobrokká merevedve.¹⁶

A hegeli észrevétel legnyilvánvalóbb jelentése az, hogy az *Isteni színjáték*-ban az örökkévalóság rendje a történetiség és az időbeliség rendjét merevíti ki, s hogy az előbbi – hiába képviseli a végcélok világát – nem létezhet az utóbbira való vonatkozásán kívül. (Hasonló ez ahhoz, ahogyan egy másik nagy utazó, a hegeli Világsszellem szemszögéből tárul elénk a célok birodalma. A Világsszellem történeti alakzatai épp úgy állnak a történelem végén örökre ércszobrokká merevedve, mint Dante figurái.)

A megjegyzés ugyanakkor annak a kérdésnek a szempontjából is tanulságos, hogy mi a dantei realizmus forrása. Hegel a történeti individualitás iránti hallatlan fogékonyágon túl arra a költői módszerre utal, mely egyszerre teszi lehetővé az emberi sorsoknak az örökkévalóság és a történelem felől való szemlélését, s ezzel az individualitásnak az allegorikus ábrázolásban való megőrzését.

S nem esik ettől messze a Dante „figurális realizmusáról” szóló Auerbach-féle koncepció. „A figurális séma – mondja Auerbach – lehetővé teszi mindkét pólus, a figura és a beteljesülés számára, hogy megtartsa konkrét történeti realitásának jellegzetességeit, szemben azzal, ami a szimbolikus vagy allegorikus megszemélyesítésekénél történik. A figurának és a beteljesülésnek – bár az egyik a másikat ’jelenti’ – olyan jelentésük van, mely nem összeegyeztethetetlen reális létükkel. Egy figuraként értelmezett esemény megőrzi szó szerinti és történeti jelentését. Esemény marad, s nem válik puszta jellé.” „Ez a figurális realizmus – teszi hozzá Auerbach – uralja Dante világképét.”¹⁷

Látható, hogy az egyik legnagyobb probléma megoldásához, melyet az *Isteni színjáték* poétikája felvet, a XX. századi Dante-kritika egyik úttörője és a klasszikus filozófusok, mint Hegel és Schelling, hasonló kulcsot adnak a kezünkbe. Nem véletlenül mondta Auerbach, hogy Hegelnek az *Esztétikai előadásokban* található passzusai a legszebbek közé tartoznak, melyeket valaha is írtak Dantéről.¹⁸ S ez rendjén van így. Vannak gondolatok, melyeket nem lehet megkerülni vagy túlhaladni, legfőljebb elfeledni lehet.

E gondolatokat felelevenítve azt mondhatjuk tehát, hogy az *Isteni színjáték* még azokban a részletekben sem a teológiai tartalom allegorikus burka, amelyek-

¹⁶ G. W. F. Hegel, *Esztétikai előadások*. III. 313.

¹⁷ Erich Auerbach, „Farinata and Cavalcante”. In: Erich Auerbach, *im.* 195–196.

¹⁸ *Im.* 191.

ben legnyíltabban ütközik ki a doktrinális és didaktikai szándék. A „szent doktrína” egyben költészet, még pedig annak köszönhetően, hogy Dante átértelmezte az allegória poétikáját, átalakította és lefokozta az allegóriának azt a fajtáját, melyet a „teológusok allegóriájával” szemben a „költők allegóriájának” nevezett, s melyet kevésbé szerencsés canzonéiban maga is bőven alkalmazott. Amihez így eljutott, az Hegellel és Schellinggel szólva egy „közép”, egy *tertium*, mely „az allegória és valami más között lebeg”, Auerbach-hal szólva pedig nem más, mint a figurális módszer. Tegyük hozzá, hogy a figurális módszert Dante nemcsak a szokásos allegória alternatívájaként terjesztette ki a költészetre, hanem narratív eszközként is. Ez kölcsönöz az *Isteni színjáték*nak inherensen profetikus szerkezetet, s a költő ebben fedezte fel a maga számára a történeti konkrétság és a realizmus kiapadhatatlan forrását.

LE METAMORFOSI DI ORLANDO

eroi ariosteschi nella scena dell'opera barocca

E Dio per questo fa ch'egli va folle
Ariosto, Orlando f. XXXIV, 65 a

Cercando di esaminare il rapporto poesia-musica nel melodramma settecentesco, innanzi tutto nel melodramma di Vivaldi e di Händel, mi propongo di mostrare come avviene il passaggio dall'eroe *letterario-ariostesco* a quello *musicale*.

Va esaminata l'opera barocca perché essa è il *nuovo* genere dell'*essere eroico*, perché l'eroe epico non è morto definitivamente con la morte del genere dell'*epos*. Nel Seicento la storia degli eroi dell'*epos*, che è la storia dell'individuo, si sdoppia in due rami: l'uno continua a vivere nel romanzo appena nato, il *Don Quisciotte* di Cervantes, l'altro continua a realizzarsi nella musica, la cui storia comincia col nascere del melodramma nel seno della Camerata Fiorentina e dura fino al 1750, soglia del classicismo musicale.

Nel *Don Quisciotte* e nell'*Orlando* è comune la follia, uno degli argomenti più importanti dell'arte barocca. La follia è intesa dalla concezione barocca come qualcosa di indegno della condizione umana, ma essa è quasi la fonte principale della nascita della musica.

Due nomi vanno qui menzionati: Grazio Braccioli e Carlo Sigismondo Capeci, ambedue librettisti-elaboratori degli *Orlando*, l'uno di quello vivaldiano, l'altro dell'händeliano. Il Braccioli, non essendo una personalità cospicua, ma molto abile nel fornire un testo adeguato al compositore, del poema ariostesco utilizza, per la sua trama, solamente alcuni frammenti, per lui importantissimi, principalemnte dai Canti VI, VII, VIII, XXXIII, XXXIX. Sceglie vicende, episodi e personaggi che appartengono a luoghi del tutto diversi del poema. Questo miscuglio, in cui appare nettamente *la dissoluzione* della storia continua sopramenzionata, viene spiegato e descritto *nell'Argomento al lettore*¹. Nell'*Argomento*

¹ cita Claudio Scimone nel testo a supplemento dei dischi. *La sola Isola di Alcina ... forma il luogo in cui l'azione si rappresenta; quantunque nel vasto Poema ingombrino per così dir mezzo Mondo le molte azioni da me ristrette nel Dramma ad una sola; il cui principio, mezzo, e fine sono l'Amore, la Pazzia ed il risanamento di Orlando. A questo servono di scorta e di strada per condurla a fine, gli amori di Bradamante, e Ruggiero, di Angelica e di Medoro, le varie inclinazioni di Alcina, e le diverse passioni di Astolfo.*

Braccioli sottolinea, dunque, il tema fondamentale, in cui si ha davanti uno schema scelto ed elaborato dal librettista, e, direi, musicale nelle immagini ariostesche degli eroi amorosi. Il merito di Braccioli è appunto l'attitudine a scegliere le immagini, le vicende (*amore, follia, risanamento*) da poter mettere in musica. A questo punto emerge la questione del rapporto fra la pazzia di *Orlando letterario e quella musicale*. Quali sono i primari elementi letterari che nell'*Orlando ariostesco* costruiscono un organismo da poter mettere in musica effettivamente?

Come il testo poetico delle ottave viene messo in musica in forma di madrigale e più tardi sottoposto alle melodie cantate dai gondolieri veneziani, così rimangono i valori letterari del testo su questo primo piano del passaggio, anche se qui la poesia comincia a perdere la struttura semantica, perché la polifonia contrappuntistica prima di tutto rende però incomprensibile il testo, in pari misura a chi lo esegue e ascolta.

In questa fase del passaggio dalle ottave ai versi del libretto, il testo poetico si riduce ad essere più nelle *forme d'immagine, metafore, argomento, tema, stato d'animo, e di ironia*, forma un po' più astratta, che però rimane viva come una caratteristica molto forte ed importante negli *Orlando vivaldiano e händeliano*.

Questi sono, dunque, gli elementi letterari più importanti i quali costruiranno il testo base del libretto che però non possiede più i valori attribuiti al testo ariostesco. *Letterariamente* si può parlare, infatti, di un processo di una continua svalutazione del testo: basterebbe citare alcuni passi da qualsiasi libretto senza musica. La ragione va cercata naturalmente nella musica che, secondo la concezione generale del secolo, *non significa niente*, e di conseguenza toglie il senso dal testo. Il senso della parola, la ragione della nascita del melodramma, dal primo momento, ma piuttosto dal Monteverdi, comincia a perdere la prevalenza nel cui nome è nato, costretto a sottoporsi alla musica.

Il testo poetico del poema ariostesco è un labirinto intellettuale, in cui la musica, dormente ancora nelle ottave, serve veramente ad essere un veicolo, non unico, del senso intellettuale. La sua tecnica di comporre musicalmente si rivela prima di tutto attraverso un rapporto fra pazzia e scrittura.² Si tratta di un rapporto primario fra pazzia e scrittura, come dice Raffaele Manica nel suo brillante saggio³, ma in quanto è insieme la rivelazione della tecnica polifonica – contrap-

² Canto XXIX, 50 a-f Pazzia sarà, se le pazzie d'Orlando
prometto raccontarvi ad una ad una:
che tante e tante fur. ch'io non so quando
finir: ma ve n'andrò scegliendo alcuna
solenne et atta da narrar cantando,

e ch'all'istoria mi parrà oportuna

³ Raffaele Manica, *Preliminari sull'Orlando furioso*, Bulzoni, 1983, p. 65.

puntistica e come tale del tutto musicale. Questa musicalità è in stretto rapporto con la pazzia come il catalogo delle pazzie di Orlando: essa sembra scaturire da un profondo degli inizi, da uno stato fatto anche letterariamente caotico da Ariosto (*le pazzie...tante e tante fur*) ma nello stesso tempo, appunto con un *fatto musicale*, crea un sistema aritmetico-pitagorico (*scegliendo alcuna / solenne et atta da narrar cantando*) in quanto Ariosto adopera qui una razionalità delle leggi della musica che è per i pitagorici una razionalità percepita in suoni delle leggi della natura. Questa musicalità organizza in fondo la composizione letteraria, rappresentando la selva delle azioni nella quale si smarrisce l'intelletto: e questo smarrimento è già la pazzia musicale, naturalmente nei limiti letterari del testo poetico ariostesco. Per questo l'*Orlando ariostesco* è l'intellettuale che tende sempre *intellettualmente* a rovesciare l'Autorità unica. È il carattere antichissimo degli eroi che, facendo la *hybris*, tentano sempre di rovesciare le divinità, padroni della mente umana. L'essenza dell'eroe consiste appunto nell'autodefinizione, cioè nella tentazione di autodefinirsi. Il processo non si svolge linearmente, ma nelle tantissime vie provate ed esperte. La pazzia d'Orlando consiste proprio nel fatto che vuol rovesciare il Dio cristiano⁴. È il problema della conoscenza che viene manifestato nella preferenza dell'amore terreno in cui l'eroe cerca di realizzarsi. La tentazione intellettuale subisce qui uno scacco con il significato cercato attraverso l'intelletto. E non gli riesce mai di staccarsi dal significato nella tentazione: da qui il genere del melodramma, creato dai membri della Camerata, trapassati dall'idea della prevalenza della parola.

Questa musicalità legata strettamente alla grande scena dell'impazzimento e al catalogo delle pazzie d'Orlando, è ancora l'immagine in Ariosto, chiusa nell'alabastro delle metafore che si creano e si annullano nel suo linguaggio, realizzando letterariamente una musica con uso intensivo delle dissonanze e dei passaggi cromatici che coincide sostanzialmente con le leggi del contrappunto cinquecentesco. Uno degli esempi di questi passaggi cromatici si realizza nella metafora: *quante lettere son, tanti son chiodi*⁵. Nell'autoingannazione di Orlando la realtà si moltiplica (*Angelica e Medor con cento nodi / legati insieme, e in cento lochi vede*⁶) e, appunto qui, comincia a perdersi in una metamorfosi nella cui prima fase va a riconoscersi nel Medoro scritto (processo intellettuale, moltiplicazione intellettuale) cercando di ammettere la propria personalità che va smarrendo. L'identificarsi con la figura di Medoro è intellettuale in quanto, grazie alla sua sapienza poliglottica, esso si svolge attraverso la lingua in cui si manifesta l'intel-

⁴ Manica, p. 42. Orlando ha di fronte a sé ... l'Autorità invincibile del Dio cristiano.

⁵ Canto XXIII, 103 c.

⁶ *ivi*, 103 a-b.

lettualità⁷. Le molte lingue conosciute dall'Orlando savio sono le sue forze intellettuali moltiplicate, diventategli ora quelle che lo vogliono annullare, piuttosto quella conosciutissima che *gli schivò più volte e danni ed onte* (ivi, 110, e), però questa volta no. L'idillio bucolico verseggiato da Medoro, ambiente dell'amore fra Angelica e Medoro, occupa la realtà intera non cedendo neanche un posto ad Orlando, costretto così a trovarsi rinchiuso nella gabbia della pazzia, perdendo la mente nel punto culminante della scena e impugnando la validità dell'intellettualità: *Tre volte e quattro e sei lesse lo scritto* (ivi, 111 a),⁸ che vuol significare non soltanto *la dubbia autenticità*⁹ dei versi incisi, ma nello stesso tempo l'invalidità del tutto il mondo dell'intelletto, dello scritto stesso come forma autentica dell'essere. Tutto l'organismo mentale viene trasformato in una verità e realtà dubitabile. *Lo scritto*, l'idillio bucolico-pagano di Medoro, luogo di una sola realizzazione dell'amore terreno, occupa tutta la Galassia di Gutenberg in senso aritmetico che, come tale, è veicolo delle leggi della musica. In questo senso la musica, immanente nel testo, appare come una forza che fa sì che lo scritto, tutto il mondo intellettuale, entri in fermentazione.

Che cosa significa questo? Significa innanzi tutto che *lo scritto* è il termine ultimo. Ci sono *le colonne d'Ercole* della conoscenza, del sapere intellettuale, e per questo la sconfitta di *Orlando letterario-ariostesco* è tutta intellettuale e psichica, come dice anche Manica¹⁰, e la fronte, luogo della ragione, è avvilita¹¹. Ma anche qui, in questa situazione abbandonata e solitaria, inumana nel segno dell'ordine delle parole (*sopra il petto il mento*) appare questa sconfitta psichica *non definitiva*, che è piuttosto una fortissima diminuzione dell'essere in cui rimane padroneggiante sempre *il mento*. Ecco lo stato degli inizi caotici, uno dei caratteri importanti degli eroi, in una metamorfosi nel cui fondò egli si giace avvilito senza attributi umani: è lo stesso sasso, fissato da lui.¹²

⁷ ivi, 110 a-f. Era scritto in arabico, che 'l conte
Intendea così ben, come latino.
Fra molte lingue e molte ch'aveva pronte,
Prontissima avea quella il paladino,
E gli schivò più volte e danni ed onte,
Che si trovò tra il popol saracino

⁸ *più e più volte* come recitava l'edizione del '16, lo osserva Manica, p. 29.

⁹ Manica, p. 35.

¹⁰ ibidem, p. 29.

¹¹ Canto XXIII, 112 e-f. *Caduto gli era sopra il petto il mento,
la fronte priva di baldanza e bassa*

¹² ivi, 111, g-h *Rimase alfin con gli occhi e con la mente
fissi nel sasso, al sasso indifferente*

Giunto al fondo della gerarchia dell'universo creato da Dio, Orlando mette il mondo creato sottosopra al di *qui delle colonne d'Ercole*, anche se nella distruzione non conosce gerarchie (*chè rami e ceppi e tronchi e sassi e zolle / non cessò di gittar nelle bell'onde*) e il rovesciamento del mondo creato è la tentazione di rovesciare quello che lo ha fatto, il Dio cristiano che vuole che ogni amore sia indirizzato solo a sé stesso. Tutto questo, dunque, avviene perché l'eroe possa dare prove della sua fede, fatto ribadito anche da Manica¹³ come uno degli elementi comici sotto il velo, naturalmente, delle pazzie d'Orlando, che è una possibilità mantenuta di poter riabilitare il suo Orlando nelle condizioni originali¹⁴.

L'uomo vorrebbe staccarsi dal Dio, Dio però non lo lascia fare. Le pazzie d'Orlando erano le diverse vie fatte di parole, metafore, immagini, appartenenti all'universo intellettuale, esse erano le vie di una grande tentazione di sentirsi, di esserci, di andare un po' più in là, cioè *al di là delle colonne d'Ercole della conoscenza* tentando di nuovo, sempre più volte, di mettersi nel mondo senza Dio, questa volta in musica.

Qual è la differenza, dunque, fra le pazzie d'*Orlando letterario-ariostesco* e quelle degli *Orlando musicali* di Vivaldi e di Händel, innanzi tutto nei riguardi di *quella* tentazione esaminata finora a proposito dell'*Orlando intellettuale*. Per poter vedere la differenza vale la pena di esaminare nelle due opere le grandi scene dell'impazzimento dell'*Orlando musicale*.

Quando il Braccioli restringe *le molte azioni ad una* non fa altro che scegliere il materiale da mettere in musica, impersonato dall'eroe Orlando, e dal tessuto polifonico sceglie la voce principale, l'intreccio d'amore, creando in verità un testo monodico.

La sua scelta, come tutte le altre fatte dai librettisti, corrisponde alle esigenze dell'epoca con l'idea di realizzare la vita attraverso gli intrecci d'amore. La passione d'amore in deroga della ragione fa parte di un aspetto femminile, veicolo dei sentimenti confusi ed astrusi, proprio nel senso concepito dal Vico¹⁵ a proposito della nascita del canto nel periodo eroico. Le passioni confuse vengono attribuite agli eroi in quanto esse sono i principi, i passaggi dal *kaos* a un ordine ben sistemato e costruito del mondo umano. Ecco perché gli eroi sono immortali: loro rappresentano l'essenza dell'uomo europeo fin dall'inizio, dagli *epos* omerici fino alle innumerabili tentazioni di rinnovamento del romanzo. Il rinnovamento consiste nel mistero della nascita dell'*individuum*, il quale pare sia un processo

¹³ Manica, p. 42. *la scelta narrativa dell'impazzimento consacra la riacquisizione di Orlando alle posizioni iniziali.*

¹⁴ ibidem, p. 43. Infine Ariosto fa rinsavire Orlando e il paladino ritorna alle sue radici e al purgatorio del vivere consueto.

¹⁵ G. Vico, *La scienza nuova* p. 302.

eterno. Per questo può rimanere l'*epos* il genere principale per secoli, durante la grande evoluzione della letteratura europea che è la storia della nascita dell'individuo, tante volte rinnovato dalle ceneri come una fenice anche nel Medioevo, nel Rinascimento e nel Barocco.

La funzione del canto descritta dal Vico¹⁶ getta luce in questo senso anche sul perché della nascita e della grande storia dell'evoluzione del genere operistico. Di conseguenza il nodo del legame della musica con la parola è strettamente legato all'essere d'eroe che si incarna nel *recitar cantando*, rianimato dalla Camerata. Visto tutto questo, si può dire che l'eroe è *musicale*, instaccabile da questo suo aspetto, vivo innanzi tutto nei poemi boiadeschi, ariosteschi, tasseschi.

L'aspetto musicale dell'eroe ariostesco viene messo in rilievo anche dal Croce¹⁷ nel suo famoso saggio: è proprio lui che, nella sua spiegazione, dà l'interpretazione del passaggio dall'*eroe letterario a quello musicale*, sottolineando l'aspetto universale delle figure che le fa adattate a diventare musicali.¹⁸ Lo stesso dice Kierkegaard, parlando dell'aria: che la musica universalizza l'individuale. L'individuo riconosce sé stesso nell'*universale* in modo tale, però, come ne parla anche Schopenhauer,¹⁹ da mettere in rilievo il rapporto più stretto, in deroga delle altre arti, fra la musica e l'essere vero delle cose, spiegando che *l'universale della musica consiste nel modo di esprimere non questa o quella gioia, questa o quella afflizione, o dolore, o terrore, o fascino, bensì dipinge la stessa gioia, la stessa afflizione, e tutti gli altri sentimenti nella loro astratta generalità*.

Nella sua concezione sulla musica, Schopenhauer dà un grande rilievo alla prevalenza della melodia²⁰, della cui nascita ci parla per il periodo di centocinquanta anni. La nascita e la prevalenza definitiva della melodia si realizza di passo in passo in coincidenza della realizzazione dell'eroe musicale. Il processo di questa

¹⁶ ibidem

¹⁷ Benedetto Croce, *Ariosto*, in *Storia della Critica* 9, Ariosto, Edizione Palumbo, p. 189-202. *L'Ariosto naturalizzava per ispirualizzare in nuova guisa creando spirituali forme di Armonia...*

L'ironia dell'Ariosto, simile all'occhio di Dio che guarda il muoversi della creazione, di tutta la creazione, amandola alla pari, nel bene e nel male, nel grandissimo e nel piccolissimo, nell'uomo e nel granello di sabbia, perché tutta l'ha fatta lui, e non cogliendo in essa che il moto stesso, l'eterna dialettica, il ritmo e l'armonia.

¹⁸ ibidem, p. 195. *Pessimo pregiudizio critico è quello che reputa che i caratteri vivano per sé, e quasi quasi che possano continuare la loro vita fuori delle opere d'arte di cui sono parti e nelle quali non sono punto dissimili, né dissociabili, dalle strofe, dai versi e dalle parole. Nel Furioso, non essendovi libera energia di sentimenti passionali, non vi sono caratteri ma figure, disegnate bensì e dipinte, ma senza rilievo e rotondità e con tratti piuttosto generici e tipici che individuali.*

¹⁹ Zino Zini, *Schopenhauer*, Edizioni Athena, 1925. (I maestri del pensiero) p. 89.

²⁰ A. Schopenhauer, *Scritti sulla musica e le arti*, a cura di Fr. Serpa, Fiesole, 1981, p. 142. *...considero la melodia come il nucleo della musica, rispetto al quale l'armonia sta come la salsa all'arrosto.*

evoluzione è la storia dell'opera barocca, la musica di Vivaldi e di Händel, i quali creano grandiose scene dell'impazzimento dell'Orlando, rianimato dal tessuto ariostesco.

Il testo di Braccioli è un linguaggio poetico, saporito e immaginoso, ricco di metafore e sentenze anche se, nel complesso, non troppo ridondante; in ogni caso però esso ha una sonorità efficace che appare prima di tutto nelle arie suonanti che provocano idee musicali riccamente differenziate. Nell'opera si possono distinguere, in seguito della scelta di episodi e personaggi appartenenti a luoghi del tutto diversi del poema ariostesco, due fasi, una dedicata alle varie vicende collaterali, corrispondente all'uso di composizione dei primi romanzieri greco-romani nell'Ellenismo, costituita dalla sequenza di *recitativi e arie*. L'altra parte, dedicata alla follia di Orlando, argomento centrale del dramma che si svolge attraverso Recitativi, è un fatto importantissimo dal punto di vista della nostra ricerca, perché in essi si svolge il passaggio più autentico, comprensibile e percepibile esattamente, dall'eroe letterario a quello musicale. Va menzionato che quasi per tutto il terzo atto non si trovano arie.

La descrizione dell'impazzimento di Orlando avviene attraverso tre fasi. C'è, innanzi tutto, la prima fase di esplosione violentissima, quando Orlando rovescia il mondo squarciando la rupe per liberarsi dalla prigione di Alcina, con la prima tentazione di liberarsi dal potere magico, di liberarsi dallo stato di sasso, sottoposto al vero essere umano, e di avviarsi verso una autodefinizione.

La seconda fase della sua autorealizzazione, quando, di fronte alla rivelazione del matrimonio di Angelica e Medoro, denudandosi distrugge piante e foreste, tutto il mondo *idilliaco-bucolico-pagano* in cui non riesce mai a realizzarsi. In questa seconda fase, attraverso una straordinaria esaltazione vocale e armonica del drammatico *recitativo*, Vivaldi crea un dialogo esaltato tra la protagonista e l'orchestra, cioè tra la musica vocale, legata in parte alla parola, all'intelletto, e la musica strumentale. È uno dei punti culminanti in cui si rivela il contrasto fra il canto e la musica. C'è il canto in cui la voce è del tutto musicale indipendentemente dal contenuto del testo. Il problema è spiegato da Eduard Hanslick²¹ che fa notare che la melodia di Gluck, che dice: „*J'ai perdu mon Eurydice*”, poteva benissimo adattarsi a tradurre: „*J'ai trouvé mon Eurydice*”. La musica, dice Mathieu²², non significa niente in questo senso. Non ha un referente, e il suo privilegio è proprio quello di non averlo. Ecco qui l'eroe capitato oltre le colonne d'Ercole. Se le ottave di Ariosto simboleggiano il mondo creato da Dio da cui, entro limiti letterari, non si riesce mai a staccarsi per i legami intellettivi, ci si deve stac-

²¹ V. Mathieu, *Il nulla, la musica, la luce*, p. 147.

²² *ibidem*, p. 146.

care da lui nella musica, che è un mondo indipendente da quello di Dio. Borges²³, facendo l'analisi della concezione musicale di Schopenhauer, dice che la musica non ha bisogno del mondo in quanto essa è l'obiettivazione immediata della volontà intera. Ecco perché non si bada definitivamente alla musica, ma si bada ancora al testo. Ecco l'importanza delle fioriture, create ed eseguite dai castrati, bersagli di una massima attenzione del pubblico, nelle quale l'eroe riesce ad oltrepassare le colonne d'Ercole della conoscenza, fissate nel tempo e nello spazio da Dio.

Qui, alla fine del secondo atto, nel testo redatto da Braccioli si identificano alcuni versi trasferiti con modifiche minime dalle ottave ariostesche:

*Non son, non sono io quel che paio in viso:
quel che'era Orlando, è morto, ed è sotterra;
la sua donna ingrattissima l'ha ucciso:
sì, mancando di fè, gli ha fatto guerra.
Io son lo spirito suo da lei diviso,
ch'in questo inferno tormentandosi erra,
acciò con l'ombra sia, che sola avanza,
esempio a chi in amor pone speranza.*²⁴

Delle ottave rimangono in Braccioli-Vivaldi:

*Arde Orlando. Che Orlando? Eh, Orlando è morto.
La sua donna ingrattissima l'ha ucciso.
Io son lo spirito da lei diviso.
E son con l'ombra mia che sol s'avanza.
Esempio a chi in amor pone speranza.*

*(legge sopra l'Alloro)
Angelica qui fu sposa a Medoro.*

Questo esempio rappresenta esattamente una delle fasi del passaggio, quando due Orlando si combattono, quello intellettuale con quello musicale, legati ambedue ancora al mondo letterario. I versi trasferiti dall'Ariosto sono rovine di un mondo intellettuale, distrutto dalla musica.

²³ Jorge Luis Borges, *Az idő újabb cáfolata*. (Válogatott esszé) Bp. Gondolat, 1987. ford.: Scholz László 29. o.

²⁴ Canto XXIII, 128.

Vi è poi, nel terzo atto, la lunga fase patetica, in cui Orlando dialoga con gli altri protagonisti. È da menzionare che il discorso avviene talora in lingua francese, il cui fenomeno costituisce un riferimento ai canovacci comuni della veneta Commedia dell'Arte. Nel testo recitato sono state inserite frasi in lingua francese, specialmente nelle scene dell'impazzimento di Orlando. Questo fatto, nello stesso tempo, è un riferimento all'origine francese del paladino e alla sua leggenda. Non manca peraltro l'ironia, il carattere più importante di Ariosto, tanto esaltata dal Croce²⁵. L'ironia ariostesca nasce da una profonda musicalità, dall'*arte della fuga*, dal modo di comporre *musicalmente*, in realtà secondo le regole del contrappunto. L'ironia vivaldiana si nutre prima di tutto dalla tensione nata fra il significato testuale e la musica. Anche la sistemazione delle arie, del resto straordinariamente belle, può venire concepita qualche volta ironica quando esse, nelle situazioni inattese, rompono le vicende proprio nel senso in cui Ariosto abbandona un filo nuovo abbandonandone un altro.

La terza fase della grande scena dell'impazzimento di Orlando vivaldiano si realizza attraverso altissimi accenti drammatici, e non si svolge sul piano testuale, ma su quello musicale. In quanto si tratta dei Recitativi, l'azione è legata con il legame semantico alla letteratura che viene rassodata con alcuni versi citati dal testo ariostesco. I versi ariosteschi, però, staccati dalle ottave, man mano perdono i significati più stretti ed autentici, i quali costruiscono il tempo e lo spazio intellettuale per Orlando letterario. La musica in Vivaldi, invece di rassodarsi con il significato semantico del libretto, crea un tempo e uno spazio indipendenti e, come tali, staccati dal piano intellettuale-letterario. Così nasce un mondo assoluto – nel senso originale della parola *ab solutum* – quello della musica, oltre le colonne d'Ercole, creato peraltro dalla follia di Orlando errante già nel labirinto dei suoni.

La terza fase, del resto, è un fortissimo crescendo di violenza definitiva che conduce Orlando alla distruzione del regno di Alcina. Appunto in questo fatto, che Orlando distrugge il mondo della maga, viene espressa la tensione creata fra una realtà intellettuale e quella musicale, nella quale è fortemente presente l'ansia dell'*uomo barocco* di staccarsi attraverso la fantasia, le metafore, la follia e il miracolo, dalla realtà che lo circonda.

Se l'eroe viene concepito come la melodia che sta nascendo in senso schopenhaueriano, allora si deve dire che i paladini ormai musicali sono legati in parte al *significato* cercato ancora attraverso la parola e non attraverso il suono, anche se l'uditore in gran parte ascolta musica assoluta, la quale si realizza particolarmente nelle arie dove il significato testuale diminuisce, e qualche volta

²⁵ B. Croce, p. 190.

nell'ornamentazione, nelle improvvisazioni delle cadenze delle quali esecutori erano i castrati che cantavano le stesse arie ogni sera con varianti nuove,²⁶ il che era non solo una questione estetica. Le variazioni con gli arabeschi variati in ogni esecuzione hanno contribuito alla parte di essere lo specchio dello stato d'animo. In questo senso la musica nasce come nasce la canzone popolare, suggerita dalla istintiva condizione umana.

Si potrebbe dire quello che dice Croce²⁷ a proposito dei personaggi del *Furioso* ariostesco i quali, dunque, neppure qui sono caratteri, ma figure universalizzate. Va aggiunto che questa *universalizzazione* delle figure si realizza attraverso la musica. Il processo dell'universalizzazione è molto simile alla funzione della metafora, contribuita nella concezione del Tesauro²⁸. Attraverso la più profonda realizzazione del sé stesso, cioè dell'individuo, si raggiunge nello stesso tempo la realizzazione dell'universale. Questa è la magia della musica. E per questo si può dire che *L'Orlando furioso* ariostesco bisognerebbe leggerlo come si ascolta musica.

È interessante quel cambiamento che avviene fra i personaggi ariosteschi. Mentre nell'opera vivaldiana i nomi, i personaggi trasferiti dall'epopea sono intatti, cioè tutti hanno il loro alter-ego nel *Furioso*, qui in Händel, si smarriscono gli altri paladini, e nascono due figure nuove, *Dorinda*, la pastorella, e *Zoroastro*, il mago, amico di Orlando. La causa della riduzione dei personaggi non è meramente una questione tecnica, anche se si sa che il libretto originale di Capeci doveva subire alterazioni sostanziali per adattarsi alla compagnia di Händel. Comunque, si ha la certezza che del poema ariostesco rimangono soltanto poche parole nel libretto che ha messo in musica Händel. Le figure ariostesche si sono staccate definitivamente dal testo originale.

Il fenomeno della riduzione del numero dei personaggi, a mio parere, equivale al processo dell'universalizzazione delle figure. L'universalizzazione si intenda: musicalmente, quanto più caratteristiche personali sono attribuite ad una figura, tanto più essa possiede la capacità di esprimere le moltissime sfumature sentimentali. La figura d'Orlando assume tutte le altre caratteristiche attribuite agli altri paladini, perché essi si assomigliano. Anche l'Orlando vivaldiano possiede

²⁶ Tosi, nel testo a supplemento dei dischi, citato da Scimone: *l'ordine col quale tutte le Arie divise in tre parti vogliono essere cantate. Nella prima non chieggono, che ornamenti semplici, gustosi e pochi, affinché la composizione resti intatta. Nella seconda comandano, che a quella purità ingegnosa un artificio singolare si aggiunga, acciò chi se n'intende senta, che l'abilità di chi canta è maggiore. Nel dir poi le Arie da capo, chi non varia migliorando tutto quello, che cantò, non è grand'Uomo.*

²⁷ B. Croce, p. 195. *non vi sono caratteri ma figure, disegnatte bensì e dipinte, ma senza rilievo e rotondità...*

²⁸ Emanuele Tesauro, *la Metafora ... trahendo la mente ... esprime un concetto per mezzo di un altro molto diverso: trovando in cose dissimiglianti la simiglianza.*

tutte le altre caratteristiche possedute agli altri paladini, la galanteria ingenua, un po' comica e qualche volta femminile di Ruggero, la generosità amorosa di Medoro, l'eroismo savio di Astolfo. In Vivaldi Orlando muove tutte le altre figure, vive soltanto nei dialoghi: ecco perché avvolge l'impazzimento nei recitativi. In questo senso anche Orlando è sottoposto alle altre figure maschili e femminili, perché senza essi non potrebbe esistere. Ecco perché nascono *Dorinda e Zoroastro*, ambedue figure universalizzanti le caratteristiche più personali. Il personaggio semi-comico di Dorinda assume musicalmente il tono agreste e bucolico ariostesco, mentre Zoroastro incarna tutte le caratteristiche magiche attribuite al mondo di Alcina, con un riferimento esplicito al Merlino ariostesco. Questi ben notevoli cambiamenti mutano il tono dell'opera, e innanzi tutto il contesto della follia di Orlando. La sua follia non è più effetto diretto della sua ossessiva gelosia, ma furia terapeutica creata e imposta da Zoroastro per schiarirgli la mente. Ecco la questione nodale dell'opera barocca impersonata dalla figura del mago, la quale viene manifestata nella sua prima aria «*Lascia Amor, e siegui Marte*». Possiamo dire che mentre in Vivaldi sono le figure ariostesche che cantano, in Händel è nettamente ariostesca l'ambiguità di tono. È indeterminabile che il tono sia seriamente eroico o sottilmente comico. È chiara soltanto la figura di Zoroastro, in quanto essa rappresenta l'intellettualità senza toni ironici, bensì magica e spettrale. Il carattere intellettuale del mago viene espresso anche dal fatto che Händel, condividendo i nuovi orientamenti della scuola vocale italiana, che relegava la voce del basso, nel melodramma serio, in parti sempre più secondarie, come dice anche Celletti²⁹, attribuisce una parte musicalmente molto significativa al basso. Letterariamente la parte del mago è un eloquio aulico di tutte metafore, ricco di immagini, strettamente connesso all'ambiente ariostesco. La figura di Orlando però non si abbandona alla mercè del *custode della sua gloria*, ma nelle poco meno di duecento battute cerca di conquistare sé stesso, il proprio universo personale, nel centro del quale l'amore sta soffocando la luce della ragione. La narrazione abbondante dei mostri e incantesimi è priva della fantasia ariostesca, essa svolge una funzione accessoria. La grande scena della follia di Orlando avviene nelle poco meno di duecento battute dove i repentini mutamenti di tonalità, armonia e tempo costituiscono quasi un vero combattimento fra poesia e musica nel quale il testo ariostesco appare soltanto frammentario, con qualche parola attinta dal poema, come nella scena che chiude il secondo atto, quando Orlando è reso pazzo dalla vista dei nomi di Angelica e Medoro incisi sugli alberi.

Le parole rimaste dalle ottave anche in Händel sono le rovine dell'universo intellettuale-letterario, mentre il dialogo avviene non soltanto fra i personaggi, ma

²⁹ Celletti, p. 103.

anche fra il recitativo e alcuni intermezzi nettamente strumentali. In Händel, però, Orlando si trova da solo in un lungo monologo immaginando di intraprendere un viaggio nell'*aldilà*. Nell'händeliano recitativo accompagnato il significato testuale, nel senso hanslickiano, perde importanza, perché la musica assume il significato e lo esprime e narra e descrive e rappresenta. Il testo rimane alla fine vuoto, privo di significato. Esso sarebbe sostituito dal significato contrario. *L'Orlando ariostesco è morto. L'altro Orlando, quello musicale, è lo spirito da lui diviso*. Va osservato il fatto che nel poema l'impazzimento viene narrato da Ariosto, cioè c'è la distanza fra la figura creata e l'autore, mentre in Vivaldi e anche in Händel è *Orlando musicale* che dichiara sé stesso pazzo letterariamente con la citazione della frase ariostesca, musicalmente attraverso una dissonanza che crea le innumerevoli e mutevolissime nervature ritmiche. In questo percorso musicale verso la completa conquista di sé stesso e del proprio universo personale Orlando si spinge ai confini di una vera e propria violenza interiore. Nel punto culminante, alla conclusiva «Vaghe pupille» appare un'aspra ironia che *raspa come il gesso sulla lavagna*³⁰ quando la mente ormai smarrita di Orlando vaneggia in tempo di Gavotta. Questo è il punto dove si realizza per un attimo nettamente L'Orlando musicale nel conflitto definitivo creato fra testo e musica. Qui la musica, indipendentemente dal significato testuale, descrive in modo mirabile la *pazzia stessa* della mente smarrita. L'Orlando musicale riusciva a fare quello che non riusciva a fare mai l'Orlando ariostesco, cioè oltrepassare le colonne d'Ercole della ragione, anche se solo in alcune battute, perché poi viene il mago con l'intenzione di risanare Orlando per mezzo intellettuale.

Contrariamente all'opinione comunemente diffusa, l'aria non serve a rappresentare le passioni, bensì il loro controllo. La loro essenza non consiste nell'esplosione incontrollata della passione bensì nel modo in cui la persona riesce a sopprimerla per uscire vincitore dalla lotta contro le proprie passioni. Allora il „folle volo” finisce nel labirinto della ragione. Le ali di cera della pazzia si sciolgono per il caldo del sole della ragione. Dunque, avrebbe vinto Apollo?

Bibliografia

- Celletti, Rodolfo, *Storia del bel canto*, Discanto edizioni, Firenze, 1996.
 Mathieu, Vittorio, *La voce, la musica, il demoniaco*, Spirali/Vel Milano, 1983.
 Mathieu, Vittorio, *Il nulla, la musica, la luce*, Spirali/Vel, Milano 1996.
 Mioli, Piero, *Invito all'ascolto di Gluck*, Mursia, 1987.

³⁰ Elvio Giudici, *ibidem*.

Cappelletto, Sandro, *La voce perduta*, Edizioni di Torino, 1995.
 Garda, Michela, *Musica sublime*, Casa Ricordi, Milano, 1995.
 Basso, Alberto, *L'eta di Bach e di Handel*, Casa Ricordi, Milano, 1991.
 Giuntini, Francesco, *I drammi per musica di Antonio Salvi*, Il Mulino, 1994.
 Strohm, Reinhard, *L'opera italiana nel Settecento*, Marsilio, 1991.
 Zini, Zino, *Schopenhauer*, Edizioni Athena, Milano, 1925.
 Mozarts Briefe, Fischer Bücherei, 1960.
 Walter Kolneder, *Antonio Vivaldi*, Gondolat, Bp. 1982 ford.: Pándi Marianne
 Nikolaus Harnonkourt, *A beszédszerű zene*, Editio musica, ford.: Péteri Judit
 Romain Rolland, *Zenei miniatűrök*, Gondolat 1961. ford.: Benedek Marcell
 Stendhal, *Zenei írások*, Magyar helikon, 1973.
 Alfred Dürr, *J. Bach kantátái*, Zeneműkiadó, 1983. ford.: Rácz Judit
 Glenn Watkins, *Gesualdo*, Gondolat, 1980. ford.: Szilágyi Tibor
 Romain Rolland, *Händel*, Gondolat, Bp. 1959. ford.: Benedek Marcell
 Barna István, *Händel életének krónikája*, Zeneműkiadó, 1977.
 Grove monografiák, *Olasz barokk nagy mesterek*, Editio Musica, ford.: Péteri Judit
 Dr. Nádor Tamás, *Antonio Vivaldi életének krónikája*, Zeneműkiadó, 1978.
 Claude V. Palisca, *Barokk zene*, Zeneműkiadó, 1976.
 Németh Amadé, *Operaritkaságok*, Zeneműkiadó, 1980.
 Wagner József, *Az antik világ zenéje*, Parthenon, 1943.
 Források az ókori görög zeneesztétika történetéhez, Akadémiai Kiadó. 1982.
 ford.: Ritoók Zsigmond
 J. L. Borges, *Az idő újabb cáfolata*, Gondolat. 1987. ford.: Scholz László
 Szabolcsi Bence, *Európai virradat*, Bp., 1961.

MŰVÉSZET ÉS TUDOMÁNY PIRANDELLO ÉS CROCE VITÁJÁBAN

Pirandello és Croce több esztétikai kérdésben is vitában álltak egymással. Az egyik ezek közül a művészet tudományhoz (logikához) képest való meghatározása volt.

A 19. szd. második felétől kezdve és a máig haladva a művészet és tudomány egyre bonyolultabbnak tűnő viszonya egy tágabb kontextusban is vizsgálható lenne¹, mi azonban itt ennek csupán egy aspektusát emelnénk ki, azt, ami Croce és Pirandello művészet- és tudományfelfogásának összeütközésében jelenik meg, és amiről úgy véljük, problémafelvetésében is paradigmatis.²

¹ v.ö. Ezio Raimondi, „Letteratura e scienza”, in AaVv, *Letteratura e scienza nella storia della cultura italiana. Atti del IX. Congresso dell'Associazione Internazionale per gli Studi di Lingua e Letteratura Italiana*, 1976, Palermo, Manfredi, 1978. XIV, 913 pp. pp. 9–47. Raimondi a vitaindítóját a következő gondolattal fejezi be: „Non si deve stupire che da un discorso sui rapporti tra scienza e letteratura sia uscito alla fine un discorso sulla critica e sul modo di porsi di fronte al mondo fisico e alla storia. ... L'invito del Lorenz e del Piaget, che era già di Herman Broch, a *rimuovere la barriera tra le scienze naturali e le scienze umane* vale per tutti ... Northrop Frye scrive che il compito della critica è di ricostruire *i legami spezzati tra la creazione e la conoscenza, l'arte e la scienza, il mito e il concetto*. ... Interna a più campi di forze, con materiali e problemi che attraverso la dinamica avventurosa dell'*esperienza* cercano una *forma*, la logica della scoperta richiede sempre un processo d'interazione o per usare il lessico specializzato della psicologia, un comportamento esplorativo. Forse, davanti alla scienza e ai suoi linguaggi misti, anche la critica deve trovare la propria strada verso Xanadu.” (p. 46–47. Kiemelés tőlem.)

² Mindjárt az elején meg kell jegyeznünk, hogy *tudomány* alatt Crocénál sohasem. Pirandellónál pedig általában nem a tudományok összessége értendő, benne a humán és természettudományokkal és a filozófiával, hanem elsősorban a filozófia, amit Croce Logikának is. Pirandello pedig időnként a Logika ördögi gépezetének nevez. Croce és a tudományok viszonyáról Kelemen János mondja: „A társadalmi tudat marxista elméletének terminusaiban azt lehetne mondani, hogy a szellem tulajdonképpen négy tudatforma – a művészet, a filozófia, a gazdaság (mint „gazdasági szellem” vagy „gazdasági tudat”/?)/, valamint az etika – összessége. Ekkor felmerül a kérdés, hogy hova lett a tudomány, a jog, a politika vagy a vallás. Maradjunk egyelőre a tudománynál. A válasz egyszerű: a tudomány a filozófia. Valójában nincs más tudomány, mint a tiszta fogalom tana, mint ahogy nincs is más fogalom, mint a tiszta fogalom. ... A tiszta fogalom tanában pontosan az nem kaphat helyet, amit szokásos értelemben tudománynak nevezünk: a világról szóló empirikus ismereteket ténylegesen szállító természet- és társadalomtudomány, egyszóval a szaktudomány. De még a matematika. sőt, a tulajdonképpeni logika sem. Ez egyrészt utalhat arra, hogy Croce nem értékeli, idealisztikus és humanisztikus szellemben lebecsüli a tudományokat, másrészt arra, hogy a rendszer belső felépítése a tudományok értékelésétől függetlenül olyan, hogy egyszerűen logikailag nem képes helyüket kijelölni. Alighanem – különböző

A tudomány és a művészet kapcsolatának a század elején három modellje volt lehetséges Ulrich Schulz-Buschhaus szerint:³ az egyik Crocéé, amely korában a legelterjedtebb volt. Croce világosan két megismerési formáról beszélt, és ennek eredménye az elszigetelődés lett a művészet és a tudomány között, ahol a művészet egyedüli kompetenciája az intuícióval azonos kifejezés. A másik modell Zoláé, a kísérleti regényről szóló híres tanulmányában kifejtve. Zolánál a szétszedés páto-szát követi az összerakás; az emberi anyaggal való mítikus mérnököszködés. Zola úgy hisz a tudományban, mint annakelőtte Istenben hittek.

A ma szemszögebből Schulz-Buschhaus szerint a legelfogadhatóbb modell Pirandello umorismója; nem zárja ki a tudományt a művészetből, mint Croce, de nem is fogja fel a tudományt új vallásként, mint Zola. A tudomány Pirandello számára eszköz, a kritika eszköze, nem valláspótlék: arra való, hogy a tudat tévedéseit, csalásait felfedje, ugyanakkor ezek szükségességét is megértse. Az umorisztikus analízis a végtelenségig folytatódhat; olyan, mint egy labirintus, vagy mint egy spirál. Flaubertnél ez egy groteszk és *comique triste* poétikát eredményez, mert egyidejűleg láttatja az igazság illuzórikus voltát és az illúzió igazságát. Az umorismo és a flauberti labirintikus racionalizmus között a megismerés pszichológiai mozzanata az, ami a hasonlóságot eredményezi. (Bár az umorismo esztétikai kategóriájának valóban sajátos helye van a művészet és a tudomány közötti mezgyén, mi a jelen dolgozatban mégsem a pirandellói umorizmóban megfogalmazódó viszonyt fogjuk elemezni, hanem Pirandello azon esztétikai horizontú írásait, melyekben explicit módon foglal állást a tudomány és a művészet viszonyát illetően.)

A mából visszatekintve a századforduló reálisan valóban inkább a különböző megismerési módok összemosódásának a kora; elég az avantgard művészi törekvéseire, Cantoni fantasztikus kritikájára, Pirandello umorismójára, vagy a pszichoanalízisre gondolni. Mindennek a magyarázata a lélek befelé fordulásában kereshető: az önmagára eszmélő lélek önvizsgálata a művészetben is és a tudományban is megtalálja a maga kifejezési formáit, azonban mivel nem csupán tárgya, de egyúttal alanya is saját maga vizsgálatának, rajta át a korábban világosan elkülönített megismerési formák egymásba folynak. Ugyanez a jelenség provokálja a század filozófiai és nyelvészeti kutatásainak is egy részét, jelentős ered-

mértékben- mindkettőről szó van.” (Kelemen János, *Benedetto Croce*, Budapest, Kossuth, 1981. p. 60–62.) Pirandello egyáltalán nem becsüli le a tudományokat, és az sem köti meg a tudományok szállította információk értékelésénél, hogy azokat miképpen tudja kategorizálni, tiszta fogalmakként vagy álfogalmakként. Ha mégis gyakrabban ért tudomány alatt filozófiát, az azért van, mert aktivitása elsősorban ebben a körben mozog.

³ v.ö. Ulrich Schulz-Buschhaus, „L'umorismo: l'antiretorica e l'antisintesi di un secondo realismo”, in: Aa.Vv. *Pirandello saggista*, Palermo, Palumbo 1982. p. 77–85.

ményekhez vezetve. Az is nyilvánvaló, hogy a pszichológia tudományának a rohamos ütemű fejlődése nélkül nem lehetett volna meghatározni az emberi megismerés alapjainál álló lelki működéseket, ezáltal lehetővé téve a különbségek mellett a hasonlóság felismerését is a két megismerési mód között.

„Az, ami egyedül megmaradt nekünk, a saját tudatunk, valamint annak szükségessége, hogy ezt egyre világosabbá és evidensebbé tegyük; olyan szükséglet ez, amelynek kielégítését a tudománytól és a művészettől akarjuk. A tudománytól, mert *analizál* és tanulmányoz bennünket; a művészettől, mert *megjelenít* minket az igazság fényénél.”⁴

A kérdés, amit vizsgálni szeretnénk, tehát az, hogy minek látja a tudományt és a művészetet a két gondolkodó, hogy egyáltalán hasonlít-e egymásra a művészetről és tudományról és ezek viszonyáról kialakított képük, hogy e képek között vannak-e megragadható közös és eltérő jegyek. Mindezt részben a Croce és Pirandello⁵ esztétikai nézeteiről készült elemzések legfőbb ide vonatkoztatható megállapításainak segítségével szeretnénk vizsgálni, de elsősorban kettőjük vitájának pirandellói lecsapódásában bemutatva, ahol a fő vitapont a művészet intuíciónak való meghatározása volt, és ennek függvényeként a tudomány, leginkább a filozófia, mint a művészettel és a művészi intuícióval *viszonyban* lévő szellemi forma.

Croce szerint „A megismerésnek két formája van: vagy *intuitív*, vagy *logikai*; megismerés *fantázia* által és megismerés az *intellektus* által; az *egyes* megismerése vagy az *általános* megismerése; az *egyedi dolgok* vagy *viszonyaik* megismerése; egyszóval: a megismerés vagy *képzetalkotó* vagy *fogalomalkotó*. ... Az értelmi megismerésnek van egy nagyon régi és mindenki által fenntartás nélkül elfogadott tudománya, a Logika, de az intuitív megismerés tudományát csak nagyon bátoritanul és kevesek fogadják el.”⁶

A művészet, vagyis az intuitív megismerés tanulmányozása pedig az esztétika feladata, de, mint látni fogjuk, Croce szerint csak *részben*. *De Sanctis* nézeteit tanulmányozva (és eléggé önkényes módon interpretálva) Croce arra a

⁴Benedetto Croce, „Una vecchia questione: l'arte e la moralità”, in *Juvenilia*, Bari, Laterza, 1914. p. 37. Idézi Kaposi Márton, „Bevezetés. A filozófus Croce”, in Benedetto Croce. *A szellem filozófiája*, Válogatott írások, Budapest, Gondolat, 1987. pp. 9–88. p. 26. Kiemelés tőlem.

⁵ Ami Pirandello esztétikai nézeteinek bemutatását illeti, saját kutatásainkra támaszkodunk, v. ö. Madarász Klára, *Pirandello, az irodalomteoretikus. Pirandello esztétikai nézetei*, PhD értekezés. Szeged, 1998. Kézirat; különösen a következő fejezetek: II.2.18., II.2.20.; II.2.22.; II.2.27. II.3.5.; II.3.6.; II.3.10.; III.1.4.; III.3.; III.4., valamint az 1.sz. Függelékben hivatkozott szövegek elemzése.

⁶ B. Croce, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, 5. kiad. Bari, Laterza, 1922. p. 3–4. alapján ford. Kaposi Márton, idézi Kaposi, op. cit. p. 241–242.

megállapításra jut, hogy az esztétika tudománya a művészi *forma* tudománya, a művészi forma pedig a művészi tartalomtól elválasztott *szép* kategóriája. Az esztétika, a formával foglalkozva a *szép* fogalmát definiálja tudományosan, míg más tudományok – a logika, az etika, a tiszta gazdaságtan – a művészet tartalmi kérdéseivel foglalkoznak. Vagyis a művészet mint jelenség, mint ami *megjelenít minket*, Croce nézetében rögtön kettéválik a tartalomra és a formára, és az esztétika, mint művészettudomány feladatának csak a tartalomtól elválasztott művészi forma, mint *szép* vizsgálatát tekinti; a tartalom szerint idegen az esztétika számára.⁷ Vagyis Croce szerint a művészi megismerést, a művészetet nem lehet a *maga egészében* egyetlen tudomány tárgyává sem tenni, az esztétika tehát nem is a művészet tudománya, hanem a *kifejezés* tudománya és általános nyelvészet, és mint ilyen, szellemi vizsgálódás, filozófia. A tárgya nem lehet a művészi alkotás a maga konkrét tartalmi és formai megvalósultságában, mely egyedi; az esztétika a művészetet, mint formát, azaz *elvonatkoztatott értelemben vett kifejezést* hivatott vizsgálni. (Ezt a célkitűzést egyébként maga Croce sem tudta megvalósítani; fejtegetéseiben, és különösképpen kritikájában – amely pedig sem a logika, sem az etika, sem a tiszta gazdaságtan körébe nem sorolható – alapvetően a művészi alkotások *tartalmát* bírálta, ami az alábbiak fényében nem is csoda).

Ez az a tézis, mely gyökeresen eltér, már kiindulópontjában, Pirandello felfogásától, és amely magában foglalja az összes többi kérdést is, amit Pirandello és Croce eltérően értelmeznek. Az elsőként szembeötlő különbözőség tehát a művészettel foglalkozó tudomány, az *esztétika hatókörét*, feladatát illető elképzelésben van, amely elképzelés Croce filozófiájának már a megalapozásában és felépítésében kifejezésre jut. Ez a különbség természetesen eltérő *művészetfelfogásukból* ered, amit pedig a *forma* gyökeresen különböző értelmezése alapoz meg. Pedig mindketten (De Sanctis hatása alatt) mondják, hogy a művészetben az egyedül fontos és meghatározó tényező a forma, de további fejtegetéseikben, egyáltalán ennek a kijelentésnek az értelmezésében végül teljesen más felfogást képviselnek. És végül pontosan a forma különbözőképpen értelmezett fogalma az, amelyhez visszavezethető a művészet és a tudomány közti különbség meghatározásának elvileg különböző volta; jóllehet itt is találhatóak egybecsengeni látszó elemek (történetesen az intuíció *jelenléte* mindkét megismerési formában). Mert mikor

⁷ v.ö. Kaposi, op. cit. p. 27–28. Kaposi Croce *La critica letteraria*-jából idéz, mely 1895-ben készült. Megjegyezném, hogy az idézett crocei passzusban nem arról van szó, hogy mely tudományok foglalkozzanak a „művészetté *nem formált* emberi ismeretekkel és benyomásokkal” (Kaposi, op. cit. p. 27. kiemelés tőlem), hanem arról, hogy mely tudományok foglalkozzanak a művészet *tartalmi* kérdéseivel, melyet a formától elkülönülten kell vizsgálni, annak ellenére, hogy Croce is azt mondja, a tartalom és forma össze van olvadva; a filozófus feladatának mégis azt tekinti, hogy absztrahálással válassza ketté a formát és a tartalmat, és külön-külön tegye őket analízis tárgyává.

Croce elválasztja a tartalmat a formától, ez nemcsak azért problematikus, mert az elválasztás indoka és módszere problematikus, hanem azért is, mert valójában nincs is szó elválasztásról, hiszen Croce valójában meg sem különbözteti a két fogalmat. Ez fejeződik ki abban az alaptételben, mely szerint az *intuíció* – Crocénál ez a tartalom intuícója – egyben maga a *kifejezés* is, vagyis maga a forma, tehát a tartalom és a forma *azonosításának* alaptételében. Ezen a ponton a crocei esztétika önellentmondást is tartalmaz, ezért alkotja egyik legfőbb problémáját éppen a tartalom és a forma meg nem oldott, és ezért sokféleképpen értelmezhető kérdése. Ez okozza, hogy Croce esztétikája éppúgy nevezhető kontenutistának, mint mértéktartóan formalistának⁸, végső soron tautológikusnak.⁹

⁸ v.ö. Kaposi Márton, „A tartalom és a forma értelmezése Croce esztétikájában”. in *Filológiai Közlöny*, 1979. 1–2. sz. pp. 22–39. Kaposi szerint, aki Walter Benjamin kritikáját egyetértőleg idézi. „Croce a tartalom és a forma szoros egységének hangsúlyozásával elméletileg nem mond semmi újat. ... figyelmen kívül hagyja a formaelemzésben a tartalmat, s a tartalmi esztétikában a formát.” Croce esetében ez azzal jár, hogy a tartalom háttérbe szorulása mellett megbomlanak a külső és belső forma arányai, és nagyon egyoldalúan a belső formára terelődik a figyelem.” (p. 35.)

Takács József Croce *Breviario di estetica*jából idézve azt emeli ki, hogy „Croce szerint a XIX. századi esztétikai gondolkodás zsákutcába került az egyik vagy a másik oldal hangsúlyozásával. egymás szerepét átvéve állítanak képtelenséget a formalisták (Herbart) és a kontenutisták (Hegel), ugyanis nincs különbség a „szép formák” és a „szép tartalmak” között: mindkettő nulla. ... az önmaga elé állított feladat mindenekelőtt a tartalom és forma téves felfogásának kritikája. Ezeket a fogalmakat csak metaforikus értelemben fogadja el, megállapítja, hogy az intuíció-kifejezésszokás tartalomnak és formának nevezni, vagy akár „belsőnek” és „külsőnek”. Mivel azonban Croce sohasem két mozzanatról beszél az intuíció és a kifejezés kapcsán, ebben az értelemben is tagadja a megkülönböztetésjogosultságát. ... Croce egész életművében tehát a külső köntösként értelmezett formafelfogással szállt szembe ... A „külső forma” minden olyan értelmezését is tagadja Croce, amely a fizikai szép tételére vezethető vissza. ... Forma, szépség és költészet Croce számára tehát ugyanazt jelenti. „Az esztétikai tény forma, és nem más, mint forma” – jelenti ki, érvelésében alkotáslélektani megfigyelésekre hivatkozva, amennyiben az esztétikai tevékenység nem tevődik hozzá az impressziók tényéhez, hanem általa dolgozódik ki. Az intuíció esztétikáját De Sanctis iránti tiszteletből nevezi a forma esztétikájának, a forma abszolutizálásával szembeni fenntartása azonban csak terminológiai jellegű. ... A tartalom fogalmának kiiktatása és a művészet (szép) formával való azonosítása eredményezte végső soron Crocénak a művészet elméletére vonatkozó legfontosabb tételeit. Ha a tartalom csupán az anyag, és az esztétika tárgykörébe csupán a forma tartozik, a műalkotás fizikai létének tagadása semmiféle nehézségbe nem ütközik. Ha a forma azonos az intuíció-kifejezéssel, akkor lényegét tekintve egyedi, tehát mindenféle tipologizálása önkényes...” (Takács József, *Benedetto Croce művészetelméleti nézetei*, („Modern Filológiai Füzetek 32”), Budapest, Akadémiai Kiadó, 1981. p. 61–67.)

Tulajdonképpen nem arról van szó, hogy a tartalom háttérbe szorul, vagy nem is létezik, bár Croce megfogalmazásai, pl. az, hogy „az esztétikai tény ezért a forma, és semmi más, csak forma” (id. Kaposi, „A tartalom és a forma ...”, op. cit. p. 22., Takács, op. cit. p. 66.), ezt a benyomást keltik, hanem arról, hogy forma nincs is, mint ahogy a hagyományos értelemben különválasztható tartalom sincs, csak a kettő összeolvadása, az intuíció és kifejezés különös egyesülése, vagy ahogy Kaposi elemzi, a tartalom és forma túlhangsúlyozott egysége. (Kaposi, op. cit. p. 31–39.). A külső forma (a technikailag kivetlezt, materiálisan létező műalkotás) Croce szerint lényegtelen, a belső forma

Ha mármost a fantázia általi, tehát a művészi megismerést egyszerűen *azonosítjuk* az intuícióval, mely Croce értelmezésében forma és tartalom differenciálatlan egybemosódása, úgy nyitva áll az út a logikai, azaz tudományos megismerésnek a művészi megismeréstől való *egyszerű* elkülönítésére: az egyik az *intuitív*, a másik a *fogalmi* megismerés. Ez azt jelenti, hogy a két megismerési forma között tartalmi különbség van, amennyiben a crocei intuíciónak elsősorban a *tartalma*, és nem a formája *más*, mint a fogalomé (s ez magával vonja a megismerés általa meghatározott fogalmának a problematikusságát). Hogy tartalmi különbségről van szó, ezt igazolja magának a szellem filozófiájának a felépítése, amelyben a megismerésnek és így az ismereteknek is kétféle fajtáját különíti el, az érzéki és a fogalmi.¹⁰ A *fogalmi* a megismerés magasabb, és különböző tartalmú lépcsőfokát képezi, mely implikálja az érzéki megismerést. Magasabb lépcsőfok ez, akkor is, ha úgy tűnik, Croce elismeri az érzéki megismerés önmagában is megálló mivoltát; ha ugyanakkor (kissé ellentmondásosan) azt nem ismeri el, hogy az érzéki megismerés, mint megismerés, *állítmány* megfogalmazásához is vezet, mint Kaposi Márton rámutat.¹¹ Pedig ha nincs „állítmány”, értelmetlen megismerésről beszélni. Kelemen János ezt a *tartalmi* különbséget mint *minőségi* különbséget nevezi meg, amikor az intuíció és a fogalom, mint az egyes és az univerzális viszonyát és különbségét elemzi: „Mivel a fogalomnak előfeltétele az intuíció és a nyelv, a fogalomnak és az intuíciónak van közös jegye: az *expresszivitás*. Ami azonban e fogalomban sajátlagos, az az *univerzalitás* és a *konkrétság*. E két jegy és e két jegy egysége szigorú értelemben a filozófiai fogalmat jellemzi. Univerzalitás, egyetemességen Croce az egyes intuíciókkal, mint képzetekkel vagy reprezentációkkal szembeni „transzcendenciát” érti. Ez azt jelenti – mint legalábbis Kant óta tudjuk –, hogy az egyetemes (vagy az általánost) az empirikus világ végtelensége, pontosabban az egyedi képzetek végtelensége sem meríti ki ... A képzet és a

viszont, vagyis az intuíció, az maga a mű, vagyis a kifejezés; vagyis nem csak arról van szó, hogy a külső és a belső forma, a megvalósult, materiálisan létező mű és az intuíció, mint egymástól megkülönböztetendő, nem létezik Croce esztétikájában, hanem arról, hogy a belső forma és a tartalom sem különböztetődik meg, vagyis a mű tartalma maga az intuíció: mivel mi másnak lenne az intuíciója, ha nem a tartalomnak, mely tartalommal azonos a formája is. Ha ugyanis a forma nem lenne tartalom is egyben, akkor a forma egy üres kategória lenne, és így nem lenne értelme, mivel formája egy nemlétező dolognak nem lehet. Így lesz azonos Crocénál a tartalom és a forma, és ezért jogosult az intuíció-kifejezést a hagyományos terminusokban gondolkodva nem formának, hanem inkább tartalomnak tekinteni (ahogy egyébként, jogosan, Pirandello is tekinti).

⁹ v.ö. Kelemen János, *Benedetto Croce*, Budapest, Kossuth, 1981. „A szellem első alakzatának jellemzésére használt alapfogalmak áttekintése után azonosítások sora áll előttünk: az intuíció a kifejezés, a kifejezés a szép. Az egész esztétika végül is egyetlen fogalomban olvad össze.” (p. 46.)

¹⁰ v.ö. Jegyzetek 1.d) pontjával, ahol Croce egyenesen azt mondja, hogy amennyiben tartalom a fogalmat értjük, a művészetnek valóban nincs is tartalma.

¹¹v.ö. Kaposi, *Bevezetés*..., op. cit. p. 57–59.

fogalom között e tekintetben minőségi különbség van... A fogalom három jegye közül az első (az expresszivitás) azt fejezi ki, hogy a fogalom megismerési aktus, kizárja tehát a tisztán gyakorlatit; a második azt fejezi ki, hogy *sui generis* megismerési aktus – kizárja tehát, hogy intuíciónak lenne –; a harmadik pedig azt biztosítja, hogy az egyetemes logikai aktus „egyben a valóság gondolása”, kizárja tehát, hogy egyetemes és üres, egyetemes vagy nem-létező legyen. Az egyetemesség és a konkrétság, a transzcendálás és az immanencia egységéből fakad a fogalom „transzcendentális” jellege.”¹² Az „intuitív megismerés” Crocenál, ha filozófiai-lag következetes akar lenni, tehát legjobb esetben is csak az egyes megismerése, azaz nem *sui generis* megismerés, hanem intuíciónak, legalábbis filozófiai-lag és a megismerést logikai-kognitív folyamatként meghatározó felfogás szerint értve. Azt az értelmezési lehetőséget, amely hagyományosan a pszichológiai ill. az esztétikai értelemben vett intuíciónak fogalomban bennerejlik, hogy t.i. az intuíciónak a művészi, intenzív *totalitás* tartalmi körvonala, (és amely lehetőség pedig Croce többé-kevésbé látens hajlamából következne, amellyel a hagyományos filozófiai kategóriákat kissé „gyakorlatiasabbá” igyekszik tenni) azt Croce csak sokkal később, a kozmikus intuíciónak fogalmának megalkotásakor „ismeri el”, de nem érvénytelenítve, csak kiegészítve korábbi felfogását (és így az ellentmondások számát tovább növelve).

Az, ami a crocei intuíciónak egységességének tartalmában kifejeződik, vagyis abban, hogy az intuíciónak *kép*, mely egyúttal kifejezés is, a *totalitás* elemét csak nagyon áttételesen tartalmazza, és ráadásul ellentmondásosan is, mivel az, ami egységessé teszi az intuíciónak, az éppen az az anyag, a pszichikai matéria, aminek a vizsgálatát Croce, mint filozófiától idegent, esztétikájában elvből elutasítja.¹³ Az külön kérdés, hogy Croce intuíciónak fogalma nem egészen esik egybe az egyedi képzet fent említett filozófiai fogalmával *sem*, mivel, mint ő maga mondja, az

¹² Kelemen János, *Benedetto Croce*, op. cit. p. 59–60.

¹³ v.ö. Kaposi Márton, „Az intuíciónak fogalma Croce esztétikájában”, in *Magyar Filozófiai Szemle*, 1980. 4. sz. pp. 519–551. Kaposi szerint (p. 526., 537–540.) Croce az intuíciónak általa értelmezett fogalmában csak a primitív utánzásról távolodik el, amikor az intuitív kép fiktitivását és eszményi jellegét hangsúlyozza, de nem jut el a tükrözés magasabb rendű formáinak a beelátásáig. Kaposi idézi Fülep Lajost is, aki szerint „az intuíciónak szót Croce természetesen nem a bergsoni értelemben használja ... hanem azt jelöli vele, amit mások képzetnek, reprezentációnak vagy percepciónak, Vorstellungnak neveznek, más szóval a megismerésnek a fogalmi tevékenységet megelőző fokát.” (Fülep, *A művészet forradalmától a nagy forradalomig*, Budapest, Magvető, 1974, 2. köt. p. 606.) „A művészi képmás és a művészet igen nagy fokú azonosítása ugyanakkor meggátolta Crocét abban, hogy a művészet *totalitás*-jellegét a megfelelő mélységben kifejtse. ... Croce intuíciónak elmélete alapján – további elemzései jól mutatják ezt – csak az egyes műrészletek és az egyes művek (legjobb esetben életművek) szintjének áttekintéséig lehet következetesen felemelkedni. Az intuíciónak crocei fogalmához ragaszkodva semmiképp sem lehet belátni, hogy a művészet azért töltheti be az emberi élet „monumentum”-ának szerepét, mert egyben jól elrendezett és igen gazdag „dokumentum”-a is.” (Kaposi, „Az intuíciónak...”, op. cit. p. 548.)

intuíció maga a *művészi kifejezés*, amelynek a hétköznapi és egyedi képzetektől való különbözőségét még ő is elismeri, ha nem is minőségi, hanem csak mennyiségi vonatkozásban.

A tartalom és forma kérdésén kívül, de azt tulajdonképpen implikálva, tehát éppen az *intuíció* különbözőképpen meghatározott fogalma az, amiben a legjobban megragadható lesz Pirandello és Croce művészetről és következőképpen a tudományról való gondolkodásának az eltérése.

Bár Kaposi szerint Croce intuíciófogalma összetett, és pályája különböző szakaszaiban jelentése egyre bővül és módosul, az a tétel, mely szerint a művészet intuíció, az intuíció pedig kifejezés, nem változik.¹⁴

Láthattuk fent, ez az azonosítás milyen problémákat vet fel a tartalom és a forma kérdését, illetve az intuíció fogalmának a kérdését illetően is. Ezek a problémák okozhatják, hogy bár az idős Croce szemléletében már-már ugyanazt a művészet- és tudományfelfogást látjuk megjelenni, mint a kezdetekkor vele vitatkozó Pirandellónál, de saját rendszerének a csapdájában mégsem tudja kiküszöbölni az ellentmondásokat, és így végül is fenntartja kezdeti álláspontját. Ezt Kaposi Márton így elemzi: „Ennek megfelelően az érzéki ismeret alapegységének, az *intuíciónak* is két fajtája van: a *történeti* intuíció (szemlélet), amelynek valóságos tárgya van, s ilyen alapon „reálisan elképzelt”, és mellette a művészi intuíció, amely mögé csak fiktív tárgy helyezhető, tehát „tisztán elképzelt”. A két intuíció meg egyezik abban, hogy tárgyát a saját totalitásában, szemléleti egységként képes megragadni. Amit a történeti intuíció megragad, az a „minden oldala felől meghatározott egyediség” (individuum omnimode determinatum), amit pedig a művészi intuíció tartalmaz, az egy szervesen egységes képrendszer, egy mikrokozmosz, amit – valamivel később – Croce Humboldt nyomán a „kozmosz intuíció” terminussal jelöl. Az intuíció mindkét változata *azért lehet minden további ismeret forrása, mert a legszorosabban tapad a valósághoz*, annak valamely részletét szemléli egészként, totalitásként adja vissza, és a benne sűrűsödő *információk logikailag kibonthatók és elrendezhetőek*. Ugyanis minden logikai ítélet alapja egy intuíció. A történelem mint átmeneti forma történeti intuícióra épül és egyedi ítéletekből áll. A szűkebb értelemben vett filozófia (mint a legmagasabb szinten álló általánosító tudomány) bármilyen intuícióra épülhet; olyan definiáló ítéletekből áll, amelyeknek valamilyen intuíció az alanya és egyetemes az állítmányuk. Ezzel szemben *a művészi intuícióhoz az esztétikában nem rendelhető állítmány*, vagyis a művészi képet nem foghatjuk fel egy empirikusan létező valóság képeként. A

¹⁴ v.ö. Benedetto Croce, *Estetica, come scienza dell'espressione e linguistica generale*, Bari, Gius. Laterza-Figli, 4.ed. riveduta, 1912. Az ebből a kiadásból idézett néhány szövegrészletet ld. az 1.sz. jegyzetben. V.ö. 1.b)c) jegyzet.

műalkotás egyrészt a *külső valósághoz képest fikció*, pusztán eszmei kép, amely – már amennyiben ilyen megfelelési viszony elismerésére Croce egyáltalán hajlik – sűrítve, idealizálva és a szemléleti egység formájában *tükröz*, de másrészt lényeges szellemi létező, amely éppen belső gazdagsága miatt nem maradhat ki a szellem totalitásából.”¹⁵

A valósághoz való tapadás és a fiktív létmód kérdése megoldatlan marad: Croce nem világítja meg, hogy egy fiktív alanyhoz hogyan rendelhető úgy állítvány, hogy abból ítéletet lehessen alkotni, melynek megismerési értéke van; ha viszont ez a „fiktív alany” mégis „tükröz”, akkor nem lehet igaz, hogy nincs tartalma, hogy nincs megismerési értéke. Vagyis Croce intuíción fogalma továbbra is problematikus, mind az intuíció tartalmát, mind az intuíció szerepét tekintve.

Ha fel is merültek kételyei, melyek nyomán intuíción fogalmát igyekezett differenciálni, saját első, 1902-es esztétikájának 11. kiadása előszavában mégis azt mondja Croce az első változat kapcsán, hogy „Ennek az első értekezésnek a leg-erősebb részét a kritika képezte, egyrészt a filozófiai, a pszichológiai és naturalista esztétika minden formájával, másrészt a metafizikus esztétikával szemben ... velük szemben *győzelemre vitte* azt az egyszerű koncepciót, amely szerint a művészet kifejezés; kifejezés, feltéve, hogy már nem közvetlen és gyakorlati, hanem elméleti, vagyis *intuíció*.”¹⁶ Vagyis alapelképzelése változatlan maradt.

Mint említettük, Pirandello másban jelölte meg a művészettel foglalkozó tudomány, az esztétika feladatát, mint Croce. Azt gondolta, hogy az esztétikának egy pszichológiailag megalapozott megismerő tudománynak kellene lennie. Számára a műalkotás eleven létezés, konkrét valóság, ami nem írható le elvont filozófiai kategóriákkal. Mivel egyedi létező, megközelítésének is egyedinek kell lennie: az esztétikai ítélet meghozatalának is az az *impresszió* a kiindulópontja, amit az alkotásról kapok, ha annak sikerül a befogadóban élményt felkeltenie. Általánosítani pedig csak az *egyedi jellemzőkben*, az alkotásban és az egyénített kritikában is *megnyilatkozó közös vonások* alapján lehetséges. Pirandello úgy látja, a közös a pszichológiailag megragadható alkotói folyamatban van; az esztétikum tehát „filozófiaiilag” is csak a pszichológiai ismeretében közelíthető meg.

Az esztétika megismerő tudomány: meg kell ismernie a művészt, és behatolva a művész lelkébe, az a feladata, hogy feltárja a *művészetében működő tudományt*. Legfőbb módszere az empátia.

¹⁵ v.ö. Kaposi, *Bevezetés...*, op. cit. p. 57–59. Kiemelés tőlem.

¹⁶ Croce, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, 1902. 11. kiad. Bari, Laterza, 1965. p. VII–VIII. idézi Kaposi, in „Croce esztétikájának művészeti eszménye”, in *Filozófia* XVI („Acta Universitatis De Attila József Nominata Sectio Philosophica”), Szeged, 1975. pp. 89–130. p. 95. Kiemelés tőlem.

A művészen – a művészetben – működő tudomány megismerése, feltárása némileg a természettudóshoz teszi hasonlatossá az esztétát: ugyanis ez a *költői tudomány* tulajdonképpen az ember világmegismerésének a mechanizmusát, módját jelenti, azt a megismerést, amelyet leginkább pszichológiai törvények irányítanak, és amely minden mozzanatában az emberi elme természetével függ össze.

Az esztétika már csak azért sem lehet tisztán *spekulatív* beszéd, mert az *érzéki* megismerés doktrínája – különös tekintettel a művészi megismerésre. A filozófia pedig a *fogalmi* megragadására alkalmas – hogyan is reflektálhatna a konkrét tapasztalatra?¹⁷

Ami a *formát* illeti, ez – Crocéhoz hasonlóan – Pirandello esztétikai gondolkodásának is a legsarkalatosabb kérdése; nemcsak azért, mert elutasítja a tartalom és forma dualizmusát, hanem azért is, mert a forma meghatározását, illetve a tartalom és forma sajátos viszonyát használja fel kitüntetett módon a művészet minőségének, sőt, mibenlétének a meghatározásához is. Eszerint a formát nem lehet utánózni, nem lehet csinálni, összerakni, komponálni. Az igazi, nem külsődleges forma szabadon és spontán módon *születik* a forma intuíciójából, a saját önmegvalósító akarata és energiája mozgatta formálódási folyamatban. Az igazi forma mindig egyedi, az igazi forma stílus: alkotás. A költészetet a formája minősíti: csak az igazi forma lehet költészet. Egyetértés van Pirandello és Croce között abban, hogy a forma nem külső forma, nem köntös, és abban is, hogy a forma az esztétikai tény lényege, hogy a tartalom nem képezi az esztétikai érték megállapításnak alapját, tehát esztétikailag irreleváns; azonban hogy mi a forma, abban már eltér az álláspontjuk, minthogy abban is, hogy mi az intuíció. Ebből következik az is, hogy a forma ill. az intuíció által meghatározott művészetfogalmuk is különbözni fog.

Ami a *tartalom és a forma* kérdését illeti, Pirandello szerint a művészi tartalom és forma összefüggése az esztétikai tény keletkezésének folyamata által meghatározott összefüggés. Az esztétikai tény keletkezésének a folyamata azt mutatja, hogy a tartalom és a forma nem választhatók el egymástól, mivel *létrejötiük közben összefonódtak*. Ahhoz ugyanis, hogy egy esztétikai tény létrejöhön, szükséges, hogy a folyamat kezdetén álló impresszió-intuíció, ami tulajdonképpen a forma intuíciója, a folyamat során *konkrét*, szabad és szubjektív *formává váljon*. Ha nem válik ilyen formává, marad, ami volt: valamelyik fajta megismerő tudati

¹⁷ v.ö. L. Pirandello, „Scienza e critica estetica”, in *Marzocco*, 1 luglio 1900; „Arte e scienza”, in *Arte e scienza*, Roma, W. Modes Libraio-Editore, 1908., még in *Saggi*, a cura di Manlio Lo Vecchio Musti, Milano, Mondadori, 1939; *L'umorismo*, Lanciano, R. Carabba, 1908, még in *Saggi*, op. cit. I. rész 3. fejezet, II. rész 1. fejezet; „La poesia di Dante”, in *L'idea nazionale*, 14 settembre 1921, még in *Saggi* op. cit.; „Teatro nuovo e teatro vecchio”, in *Comoedia*, 1 gennaio 1923., még in *Saggi*, op. cit.

tevékenység, vagy szubjektív tudati tényező, nem egyéb tehát, mint közöséges pszichikai esemény. Vagyis mind a pszichikai megismerő tevékenység eredménye, mind a szubjektív tudati tényezők, mint *tartalmi* összetevők, csak akkor válhatnak *művészi tartalom*má – eltérően a közöséges pszichikai esemény-mivoltuktól – *ha formává válnak*, mégpedig konkrét, materiális formává. Addig, amíg ez nem történik meg, nem is beszélhetünk e tartalmakról, mint *művészi tartalmak*ról, mert addig csupán közöséges, mechanikus pszichikai események, *tudattartalmak*. A forma intuíciója ebben a formájában viszont maga a szelektált művészi tartalom, ami mint egyfajta potencia van jelen és formáltságba törekszik. Azonban a tartalmat sem, és a keletkező formát sem lehet addig megítélni, amíg nem válik konkrétta, kifejezetté. Ezen a ponton is igen nagy egybeesés van Pirandello és Croce elképzeléseinek *lényegét* (de nem formáját) tekintve: az *intuíció* eszerint egy olyan potenciális tartalom-forma, amely magában hordja forma-tartalommal alakulásának lehetőségét. Itt azonban megszületik a nézeteltérés is: Pirandello szerint mindaddig, míg ez a tartalom-forma nem *konkretizálódik*, nem létezik, sem mint tartalom, sem mint forma. Croce szerint azonban az intuíció az, ami kifejezés is, függetlenül attól, hogy konkretizálódik, mint forma, vagy sem, pontosabban már forma, akkor is, amikor még nem konkretizálódott. Vagyis a punctum saliens az, hogy az *espressione*, a kifejezés, *absztrakt* vagy *konkrét* forma-e. (Pirandello szerint absztrakt forma nincs; a forma mindig ez vagy az a forma.)¹⁸

Pirandello felfogása szerint a formából levezetett esztétikai tény (vagyis t. képpen a művészet) mibenlétét pedig így összegezzük: az esztétikai tény létező, konkrét valóság, mely az alkotó ideájából, ami a *forma intuíciója*, éppen a forma önmagát akaró akaratával, és szabad és közvetlen önmozgása révén válik teremtett, érzékeltes és szubjektív formává, az *alkotón kívüli*, élő, bár rögzített és idealizált valósággá, az Élet misztériumának egy lehetséges kinyilatkoztatásává.¹⁹

Ami az *intuíciót és a kifejezést*, mint egymással összefüggésben álló jelenségeket illeti, a következő összefoglalást adhatjuk.

Az intuíció az intuitív *megismerés kategóriája*, mely különbözik az analitikus, fogalmi megismeréstől. Az intuíció általi megismerésfajtáknak – legyen az a *hétköznapi* vagy a *művészi intuíció* – az a közös vonásuk, hogy nem absztrakt,

¹⁸ v.ö. Jegyzetek 1. a) 2. c) pontjával.

¹⁹ v.ö. Pirandello, „Sincerità”, in *Ariel*, 24 aprile 1898; „Illustratori, attori e traduttori”, in *Nuova Antologia*, 16 gennaio, 1908, még in *Saggi*, op. cit.; „Per le ragioni estetiche della parola”, in *Arte e scienza*, op. cit, még in *Saggi*, op. cit.; „Soggettivismo e oggettivismo nell'arte narrativa”, in *Arte e scienza*, op. cit, még in *Saggi*, op. cit.; „I sonetti di Cecco Angiolieri”, in *Arte e scienza*, még in *Saggi*; *L'umorismo*, op. cit. I. rész, 5. fejezet; „Giovanni Verga”, discorso tenuto in 1920, ora in *Saggi*.

hanem szubjektíve konkrét ismereteket adnak. Ezen az azonosságon túl Pirandello inkább az egymáshoz viszonyított különbségeik alapján határozza meg őket.

Pirandello szerint az intuitív megismerés tehát a külső világ *felfogásakor* keletkező *többféle tudati tevékenység* gyűjtőneveként jelent pl. képzetet, észlelést, benyomást, vagyis *hétköznapi intuíciót*, mely akaratunktól függetlenül jön létre és létezik, és *művészi intuíciót* – általában csak ezt szoktuk intuíciónak hívni – melyben tudatosult, sőt, akarat, szándékos mozzanat is található, s amely inkább az inspiráció, esetleg az interpretáció fogalmával lenne inkább leírható. Mindenesetre ez nem csupán a valóságról alkotott benyomás tárgyiasítása, hanem a valóságról adott szubjektív interpretáció.

A kétféle intuíció abban is különbözik, hogy a hétköznapi intuíció esetén a szemlélő meg van győződve róla, hogy a *külső* valóságról alkot egy képet, mely mindenki számára egyformának kell, hogy tűnjék. A második esetben a művész *tudja*, hogy az általa alkotott képek, a benne megjelent érzések nem a jelenségben magában léteztek, hanem saját képzelő tevékenységének a termékei, tudja, hogy nem az „objektív” valóságot, hanem annak szubjektív interpretációját adja. A művészi és hétköznapi intuíció között nem is mennyiségi, hanem tudatosulásbeli különbség van. Tehát szerencsésebb lenne verbálisan is megkülönböztetni *percepciót*, az észlelést, amikor a tárgyat a maga reális mivoltában észleljük, vagy legalábbis az észleléskor objektivitást tulajdonítunk észleletünknek, és *intuíciót*, amikor igenis tudatos (de természetesen nem absztrakciós és analitikus) tevékenységet végzünk a tárgy megragadásakor, és szubjektivitást tulajdonítunk az észlelésünk, intuíciónk aktusának.²⁰

Mivel az intuíció kérdése tulajdonképpen a Crocéval való vita kontextusában kerül elő, így Pirandello végül is alkalmazkodik Croce szóhasználatához. Eszerint fogalmazva, az intuíció egy *tárgyasult* benyomás, mint *tartalom* szubjektivizálódását jelenti, egy szubjektív forma meglátását egy tárgyasult (képzetté vált) tartalomban. Az intuíció tehát valóban a forma intuíciója; feltételezve egy tartalomcsíra (Pirandellónál egy hétköznapi képzet) előzetes meglétét, hiszen tartalom nélküli forma nem lehetséges. Csakhogy míg Crocénál ezzel az esztétikai tény be is van fejezve, mivel szerinte a forma intuíciója után már közömbös a forma konkretizálódása, addig Pirandellónál éppen itt kezdődik az esztétikai tény: vagyis a forma intuíciójának a *kibontakoztatásával*, melynek során ez az intuíció szabadon, a saját akaratával és a saját törvényei szerint érzékletes, konkrét megvalósulássá, formává, művé alakul át. Ezért, hogy Crocénál valójában nem „csak” forma, hanem „csak” tartalom van; ugyanakkor, mivel ő a tartalmat nem tekinti

²⁰ v. ö. Jegyzetek 1.a)b) 2.c)

esztétikai tényezőknek, kénytelen ezt az ő tartalmát formává minősíteni; ez okozza többek között esztétikai rendszerének ellentmondásosságát, tautológikus jellegét is.

Az intuíció formává válása Pirandello szerint fokozatosan valósul meg, minek során a belső kifejezés újra impresszióvá alakul. *A kifejezés, mint végső forma nem azonos a kiinduló intuícióval*, az *intuizione* nem azonos az *espressionével*, szemben azzal, ahogy Croce véli. A lépcsőfokok, amelyeken a mű áthalad, nem pusztán matéria-forma, *impressione-espressione*, vagyis ahogy Croce véli, *soggettivazione-oggettivazione*, hanem matéria-forma-matéria, *impressione-espressione-impressione*, vagy másképp *oggettivazione-soggettivazione-oggettivazione*.²¹

Az az intuíció, melyről Croce beszél, és amely Pirandello szerint valójában percepció, az csupán akaratlan, mechanikus és automatikus megismerés, és ezért semmiképpen sem lehet azonos a művészettel, az intuíció = kifejezés egyenlet szerint: a művészetnek legfeljebb a *tartalma* lehet, de nem a formája, amelynek individuálisnak, érzékinek kell lennie, vagyis alkotásnak; nem absztrakt formának, hanem valódi, szubjektív formának.²²

A művészet lényege egy alapintuíció kibontakoztatása, konkrét, érzékletes formává. Épp ez a formává törekvő kibontakoztatási folyamat különbözteti meg a hétköznapi intuíciót a művészitől.

Pirandello szerint az intuíció a konkrét, szubjektív megismerés kategóriája, spirituális létezés; tulajdonképpen a belső valóság spirituális formája. Inspiráció, intuíció, spirituális tevékenység, a forma mozgó intuíciója, a forma képzete – Pirandellónál mind egyenazt jelentik.

A *kifejezéshez* vezető folyamatos mozgás pedig a *technika*, vagy más terminusokkal technikai nyelvezet, a forma szabad és spontán mozgása, önmegvalósító mozgás.

Az *intuíció* tehát a forma önmozgásának az ideáját és *kiindulópontját* jelenti, ez a forma mozgó intuíciója; a *kifejezés* pedig a végeredmény: a forma önmegvalósító mozgásának a *végeredménye*, konkrét, érzékletes valóság: a művészi valóság. Úgy tűnik, maga az intuíció, mint kiindulópont, sem marad statikus, hanem a születő formával folyamatosan együtt alakul, változik.

Pirandello Crocéval való polémiáját Croce 1902-ben publikált Esztétikája váltja ki. Ez a polémia a fenti kérdéseket illetően legjobban az *Arte e scienza*-ban²³ és a *Per le ragioni estetiche della parola*-ban²⁴ követhető.

²¹ v.ö. Pirandello, „Arte e scienza”, in *Arte e scienza*, op. cit. p. 193. v.ö. Jegyzetek 1.c)

²² v.ö. „Per le ragioni estetiche della parola”, in *Arte e scienza*, op. cit., még in *Saggi, poesie, scritti vari*, („Tutte le opere di Luigi Pirandello, VI.”), Milano, Mondadori, 1960.

²³ Pirandello, „Arte e scienza”, in *Arte e scienza*, Roma, W. Modes Libraio-Editore, 1908., még in *Saggi*, op. cit. pp. 177–197.

Arte e scienza – művészet és tudomány. Ez az a tanulmány, amely Pirandello első elméleti jellegű kötetének címadója, és egyúttal az első kifejezetten esztétikai problémafelvetése, legalábbis a korabeli metafizikai esztétika horizontjai szerint. Nemcsak e címadó tanulmányban, hanem az egész kötetben folytatódik az *Illustratori, attori e traduttori* c. tanulmányában megkezdett vita Crocéval, és folytatódik a metafizikai esztétika hadállásainak bombázása a természettudományok – a pszichológia, a fiziológia – oldaláról megerősítve.

A tanulmány három részből áll. Az elsőben az esztétikai kritika tudományos megalapozásának lehetőségeit vizsgálja, a másodikban Croce tudomány- és művészetfelfogását, illetve intuícióelméletét bírálja, a harmadikban összefoglalja saját álláspontját tudomány és művészet kapcsolatáról.

Az első részben az Alfred Binet-féle csodálatos pszichofiziológiai kísérletekről szólván úgy gondolja, hogy a tudomány sokat segíthetne az esztétikának a művész és a művészeti alkotófolyamat mélyebb megértésében, olyan kérdések megértésében, amelyek a művészet lényegéhez tartoznak, azonban a metafizikai alapokon művelt esztétika kizárja vizsgálatukat. Másrészt sajnálkozik, hogy a tudomány bizonyos túlkapásai akadályozzák esztétika és tudomány egymásratalálását, és hosszan ecsetelgeti e túlkapásokat.

A második részben Croce 1902-es Esztétikáját tulajdonképpen alapjaiban támadja meg.

Önkényesnek találja először is az intuitív megismerés és a fogalmi megismerés Croce által különválasztott kategóriáit, mondván, hogy a tudat valóságos tevékenységeit nem lehetséges ilyen módon szétválasztani, ez csak absztrakció. A tudat tevékenységei ugyanis elszakíthatatlan kapcsolatban és folyamatos kölcsönhatásban állnak egymással. Önkényes továbbá az is, hogy a művészetet az első „lépcsőre” helyezi, azaz a tudat tevékenységének csak egy részét veszi figyelembe, amikor a művészetet vizsgálja. Következésképpen az erre épülő esztétikai rendszer sem lehet más, mint elvont, csonka és kezdetleges.²⁵

Pirandello nem ért egyet azzal sem, hogy a művészet csupán teoretikus, ezen belül intuitív tudati tevékenység, tehát megismerés, és mint ilyen, szembeállítható a szellem praktikus tevékenységeivel, melyek megváltoztatják, alkotják a világot. Szerinte a művészet magában foglalja a dolgok megváltoztatását, az alkotást is, nem pusztá megismerés. Hogy mennyiben, milyen értelemben *alkotás*, azt Pirandello ebben a tanulmányban abban igyekszik megragadni, hogy a művészet egyrészt szubjektív tudati reprezentáció, másrészt konkrét, materiális kifejezés is. (Amennyiben szubjektív, annyiban nem csupán megismeri, „tükrözi”, hanem

²⁴ Pirandello, „Per le ragioni estetiche della parola”, in *Arte e scienza*, op. cit, még in *Saggi, poesie, scritti varii*, op. cit. pp. 923–927.

²⁵ v.ö. Jegyzetek 2.a)

alkotja is a világot, és amennyiben kifejezésben materializálódik, annyiban is alkotás, ma úgy mondanánk, egy virtuális valóság létrehozása, az igazi, „külső” valóság mellett.)²⁶

Mint mondja, Croce kizárja a művészeti megismerésből az érzelmeket, az akaratot, egyáltalán a pszichikai matériát, számára a művészet forma, azaz tiszta intuíció: elméleti, de nem tudatos tevékenység. Ezáltal éppen a művészet legjellemzőbb oldalát zárja ki a vizsgálatból, és így a művészet semmiben sem fog különbözni az *automatikus tudati reprezentációktól*. A Croce értelmezése szerinti művészeti megismerés csak egy absztrakt tárgy, egy tárgyasult dolog megismeréséhez vezethet, melyet bármely természettudomány is fel tud mutatni. Míg a természettudományban az ok-okozat vastörvénye uralkodik, Croce esztétikájában az intuíció-kifejezés egyenlet. Eszerint az esztétikai tevékenység (tehát a kifejezés) egyáltalán nem függetleníthető az intuíciótól.

Croce esztétikája a művészetben a fizikai világ törvényeihez hasonlóan merev és mechanikus szabályszerűségek érvényesülését tételezi fel. Az esztétikai tény a fizikai tény tulajdonságaival bír: szükségszerű, merev, nincs célja és csak mennyiségi értéke van.

Itt azt kell észrevennünk, hogy Pirandello az esztétikai tény létrejöttének folyamatát, körülményeit, a formálás aktusát magát tartja lényegi vonásnak a művészet mibenléte szempontjából. Nem azt vitatja, hogy a művészet intuíció-e, hanem azt, hogy meghatározható-e *pusztán* azzal, hogy intuíció. Ebből a szempontból persze nem mellékes az sem, hogy hogyan definiáljuk magát az intuíciót.

A következő vitapont éppen az intuíció fogalmának értelmezése miatt alakul ki. Pontosabban akörül, hogy a művészet mibenléte szempontjából mit kell intuíció alatt érteni, milyen lelki-tudati működést.

Az első vitapont az, hogy az intuíció lehet-e absztrakt cselekvés.

Croce szerint az intuíció a szellem cselekvése, az alkotó/formáló szellem aktusa. Nem egy konkrét, adott formát, minőséget, létmódot adó cselekvés (mert ekkor nem teoretikus, hanem praktikus szellemi tevékenységnek kellene lennie), hanem absztrakt cselekvés. Csak mennyiségi különbséget tesz általában az intuíció és a művészi intuíció között: művészet és nem művészet között az impressziók és intuíciók szintjén meghatározhatatlan, csak tapasztalat útján megállapítható és mennyiségi különbség van.²⁷

Croce számára csak a valóságról alkotott benyomás tárgyasításáról, kifejezéséről van szó, nem pedig a valóságról adott szubjektív interpretációról, mondja

²⁶ v.ö. Jegyzetek 2.b)

²⁷ v.ö. Jegyzetek 1.c)

Pirandello, és saját álláspontjával összhangban Cesareóra hivatkozik²⁸, aki Crocetól eltérően szintén különbséget tesz egyszerű és művészi megismerés, egyszerű és művészi intuíció között.

Mármost az biztos, hogy mindkét forma, az impresszió és az intuíció is az absztrakció útján szerzett ismerettől (az analitikus fogalmi megismeréstől) eltérő típusú megismerés, csak az egyik esetben az észlelőben tudatosan saját megismerő-tevékenysége, míg a másikban nem. Tehát az absztrakció útján elvonatkoztatott ismerettől eltérően az „intuíció” által szerzett ismeret ismertetőjegye az, hogy nem absztrakt, hanem szubjektíve konkrét.

Croce viszont éppen ezt a szubjektív és minőségképző tényezőt nem akarja megkülönböztetni az intuíció fogalmában.

Ha pl. a képzeteket szemügyre vesszük, mondja Pirandello, látnunk kell, hogy azok nem azonosak az ú.n. külső világgal: a tudat szubjektív alkotásai, és csak annyiban objektívak, amennyiben a külső valóság tárgyaira *vonatkoznak*. Bármely tárgy, amely a tudatba behatol, hasonlatossá válik a tudathoz. A tudat kettős természetű: szubjektív és objektív. A képzetek objektivitását pl. az érzelmek, impulzusok szubjektivitása befolyásolja, és ezáltal el kell, hogy vesszítsék azt a merevségüket, amellyel absztrakció általi *elvonatkoztatásuk* esetén rendelkeztek. Ugyanezért az intuíció sem lehet *egyszerű megismerés*, legfeljebb elvonatkoztatott értelemben: az absztrakt intuíciónak logikai értéke lehet, de valóságértéke nem.²⁹

Pirandello szerint ezen a ponton vége is van Croce esztétikájának, anélkül, hogy a művészet lényegét fel tudta volna tárni, éppen, mivel az esztétikai tény nem a maga konkrétságában, hanem csak egy absztrakt intuíció-fogalommal közelíti meg. Azonban Croce, saját magához következtelen módon, tovább megy a hétköznapi és művészi intuíció problémájának útján.

Croce szerint művészi és nem művészi intuíció között nem módszerbeli, csupán kiterjedésbeli különbség van, ugyanakkor azt is állítja, hogy művészi alkotáskor adott pillanatokban növekszik a lelki koncentráció.

Pirandello egyrészt ellentmondásosnak találja az *extenzív* – és nem intenzív – *koncentrációt*, mint a művészi intuíció megkülönböztető tulajdonságát, másrészt a művészi intuíció és a hétköznapi intuíció között nem mennyiségi, hanem tudatosulásbeli különbséget tételez fel.

Később maga Croce is rákényszerül, hogy megkülönböztesse a történeti intuíciót és a képzeleti intuíciót, mely az előbbit hosszabbítja meg a lehetséges határai között. Az intuíciók fajtáinak elkülönítésével viszont saját magának mond ellent. Azonban a kétféle intuíció között is csak tapasztalati úton megállapítható

²⁸ G.A. Cesareo, „La critica estetica”, in *Critica militante*, Messina, Trimarchi, 1907. Idézi Pirandello, op. cit. p. 186.

²⁹ v.ö. Jegyzetek 2.b)

különbséget tételez fel, ez következik saját rendszeréből: nem adhatja fel absztrakt intuícióelméletét, és ezért nem tud leszállni a konkrétumok, a tények, a művészet igazi birodalmába.

A következő vitapont az intuíció természetének vizsgálatakor az intuíció mechanikus volta. Croce a formáló tudat tevékenységét is absztrakt módon látja: csak elméletileg és elvontan, nem egyes konkrét aktusokban. Ezért a formáló tudat tevékenysége nála szükségszerűen mechanikus aktus. Amikor el akarja kerülni a mechanikusságot, pl. megkülönböztetéseket próbál alkalmazni az intuíciók fajtái között (történeti – képzeleti, hétköznapi – művészi), mint láttuk, ellentmondásba kerül önmagával.

Ez a látásmód tükröződik abban is, hogy az intuíciót azonosnak tekinti a kifejezéssel. Az intuíció annyiban intuíció, amennyiben kifejezés: egyébként benyomás, mondja Croce. Ha nem tudjuk lerajzolni egészen pontosan pl. Szicília körvonalait, akkor nem is lehet róla igazi intuíciónk. (Itt nem veszi észre Croce, hogy pl. Szicília *pontos* körvonalainak lerajzolása nem művészi megragadás, intuíció, hanem tudományos megfigyelés, analízis eredménye lehet csak. Művészileg ugyanis „nem egészen pontosan”, hanem, mondjuk, lényegében is meg lehetne ragadni Szicília körvonalait. Tehát kérdéses, hogy Szicília körvonalainak „egészen pontos” megragadása egyáltalán művészi feladat-e.) A festő látja azt, amit más csak érez vagy beelél; a hétköznapi szemlélőnek csak bizonytalan *benyomása* van a tárgyról, a festő *pontosan* látja. Vagyis ha a szemlélő olyan mértékben rendelkezne intuícióval – azaz aprólékos, mennyiségileg nagyobb benyomással – mint a festő, akkor ugyanazt a mosolyt festené, és ugyanúgy, mintha csak az a mosoly benne lenne a tárgyban magában.

Croce szerint az intuíció és a benyomás közötti különbség tehát abban van, hogy az intuíció kifejezés is egyúttal, azon túl, hogy *mennyiségileg* több információt tartalmaz, elegendőt ahhoz, hogy kifejezéssé válhasson. Ugyanakkor Croce nem törődik azzal, hogy a kifejezés hogyan keletkezik, hogyan jön létre, és így pl. nem tulajdonít jelentőséget a kifejezésben jelentkező esetleges különbözőségeknek egyazon tárgy különböző személyek általi reprezentációjának esetén. Vagyis a tárgy megragadása, észlelése szubjektív vonatkozásainak, objektív elemei mellett. Ahogy Pirandello is megjegyzi, ugyanazt a mosolyt nyolc egyformán jó festő egyazon időben nem ugyanúgy fogja kifejezni, az általuk létrehozott művészi alkotások különbözni fognak. Croce erre Pirandello szerint azt válaszolná, hogy mindegyik festő a maga impresszióját, a saját tartalmát fejezi ki, ezért nincs a tartalom minőségéből a forma minőségébe átmenet, és minden kifejezés kizárja a többi kifejezést, mint eltérő benyomást. Ekkor azonban az a kérdés, hogy mi az, ami a benyomás, a tartalom minőségét, az egyes tartalmak különbözőségét adja? Éppen azok a szubjektív tudattényezők, az érzelmek, a pszichikai matéria, melye-

ket Croce kizárt, mivel a művészetet olyan megismerésnek tekintette, melynek e pszichikai tartalmakhoz nincs köze.

Itt tehát Pirandello nem azt vitatja, hogy a művészet megismerés-e, hanem azt, hogy *olyan* megismerés, amilyennek Croce leírja: absztrakt, mechanikus, a fizikai tárgy létezőmódjához hasonlítható szigorú szabályok által meghatározott létmóddal. Pirandello szerint a fizikai tárgy létmódja messzemenően nem azonos az esztétikai tárgy létmódjával.

Ezen a ponton Pirandello megkísérli végképp sarokba szorítani Crocét. A következő részletet szemeli ki e célra: „Si è pensato talvolta che il contenuto, per essere contenuto estetico, ossia *trasformabile in forma*, dovesse avere alcune qualità determinate o determinabili. Ma, se ciò fosse, la forma sarebbe un fatto medesimo col contenuto, l'espressione con l'impressione. Il contenuto è, sì, il *trasformabile in forma*, ma finché non si sia trasformato, non ha qualità determinabile: noi non ne sappiamo nulla. Essa diventa contenuto estetico non prima, ma solo quando si è effettivamente trasformato.”³⁰

Pirandello e részlet kiemelésével világossá akarta tenni, hogy Croce számára igenis felvetődött a formálás, formába öntés esztétikai problémája. Csakhogy Croce nem megoldani, inkább kikerülni szeretne volna a kérdést. Ezt rábizonyítandó Pirandello a következőképpen érvel: ha a tartalomnak formává válása előtt nincs meghatározott vagy meghatározható minősége, ez azt jelenti, hogy minőségét a forma határozza meg, nem azt, hogy nincs minősége. (Pirandellónak meg kell védenie a tárgy igazi természetére vonatkozó elképzelését!) Sőt, a formát a tartalom minősége határozza meg, mondja másutt Croce: adott kifejezéshez adott benyomás tartozik: egyik minőségből a másikba nincs átmenet. Mármost ha le is szűkítjük a művészetet erre a tartalom minősége által mechanikusan meghatározott objektivációra, a művészet akkor sem lesz többé egyszerű, teoretikus megismerés, mivel a forma elkerülhetetlenül magában kell, hogy hordozza a tartalom minőségét és létmódját, ha nem akar pusztán absztrakció maradni. Tehát nem egyszerű, teoretikus és egylépcsős a művészi megismerés, hanem praktikus, azaz forma is, még ha ez a forma mechanikusan is következne a tartalomból.

Csakhogy ez a tartalomminőség, vagy a belőle következő forma a művészetben nem rendelkezik semmiféle értékkel, mert a művészet Pirandello szerint

³⁰idézi Pirandello, „Arte e scienza”, op. cit. in *Saggi*, p. 190–191. Crocénál (az 1912-es, e cikknél 4 évvel későbbi 4. kiadásban) ez a passzus a 19. oldalon található. „Az embernek eszébe jut néha, hogy a tartalomnak ahhoz, hogy esztétikai tartalomná váljék, tehát *formává alakíthatóvá*, rendelkeznie kellene néhány meghatározott vagy meghatározható minőséggel. Csakhogy ebben az esetben a forma egybeesne a tartalommal, a kifejezés a benyomással. Igen, a tartalom az, ami *formává alakítható*, azonban mindaddig, amíg nem alakult azzá, nincs meghatározható minősége: semmit sem tudunk róla. Csak akkor válik esztétikai minőséggé, amikor valójában átalakult, nem előbb.” (saját ford.)

nem a tartalom minőségének mechanikus objektivációja. A művészet ezen tartalomminőségeknek a forma által meghatározott (megvalósított) *szubjektív interpretációja*.

Láthatjuk, hogy valóban lényeges kérdés, mit is értünk intuíció alatt. Croce egy benyomást ért alatta, ami nem több tárgyasult tartalomnál, mely azonos saját formájával, Pirandello épp az ellenkezőjét: egy tárgyasult benyomás, mint tartalom szubjektívizálását, egy szubjektív forma meglátását egy tárgyasult (képzetté vált) tartalomban.

Ha jól megfigyeljük, a művészet létmódja Crocenál statikus, Pirandellónál dinamikus folyamat. Crocenál látszólag kettő, valójában egy (intuizione=espressione, matéria=forma) lépcsőből, Pirandellónál három lépcsőből áll: létrejön egy tartalom (mint impresszió, hétköznapi képzet), ezt követi a műre, mint megformáltságra irányuló intuíció (mint potencia), és ez vezet tovább a megvalósult műhöz (az aktushoz). Ahogy kicsit lejjebb mondja: matéria – forma – matéria, impresszió – elaboráció – impresszió, vagy egy még későbbi képlete szerint: oggettivazione – soggettivazione – oggettivazione.

Croce, jóllehet a fentiek értelmében tulajdonképpen értelmetlenül, mégis beszél formáról. Az ő formája (a kifejezés szinonímájaként) tehát olyan intuíció, mely nem tárgyasult, nem öltött alakot, azaz nem vált *újra* érzellemmé és impulzussá. Olyan, mint egy forma nélküli forma: tulajdonképpen nincs értelme. Absztrakció. Potencia, mely azonos az aktussal. Tulajdonképpen Croce ezt a potencia-aktust tekinti a művészi megismerés létmódjának.

Az intuíció és a kifejezés most áttekintett különböző felfogása maga után vonja a művészet mibenlétének eltérő értelmezését is.

Pirandello szerint ahhoz, hogy az esztétikai tény létrejöhön, szükséges, hogy az impresszió – Croce szavaival intuíció – konkrét, szabad és szubjektív formává váljon. Ha nem válik ilyen formává, marad, ami volt: nem egyéb, mint vagy valamelyik fajta megismerő tudati tevékenység (közönséges benyomás, észlelés, képzet, emlékkép, eszme, fogalom), vagy szubjektív tudati tényező (érzelem, impulzus, kívánság, elhatározás): nem egyéb tehát, mint közönséges pszichikai esemény.

A művészet nem egy individuális benyomás (automatikus, mechanikus) formája, hanem a benyomás individuális (szabad) formája. A kettő között pedig nem mennyiségi, hanem minőségi a különbség: egy absztrakt és mechanikus és egy szabad és szubjektív forma között nem mennyiségi a különbség. Nem a kifejezett *tartalom* minőségét kell mérnünk, hanem a szubjektív formáét. A művészetben ez minden.

A művészet tehát nem a tartalom intuíciója, mint Croce rendszerét elemezve kimutatható volt, hanem formaalkotás. Ha Croce terminusát akarjuk használni,

mondja Pirandello, a művészet egy intuíció intuíciója. Egy impresszió, mely előbb belső kifejezéssé válik, majd visszaalakul impresszióvá, kidolgozott matériává.

Croce szerint a kidolgozás benne foglaltatik az intuícióban. Pirandello szerint a kidolgozás fokozatosan valósul meg, miközben a belső kifejezés visszaalakul impresszióvá.

Itt Pirandello visszajut egy korábbi megállapításához: a matériává visszaalakuló kép, szellemi alkotás egyszerre materiális és spirituális létezéséhez.³¹

Végül Pirandello megjegyzi, hogy Croce nemcsak az esztétikai jelenség változatosságát (konkrét formai megvalósultságát) nem tudta észrevenni az intuícióval kapcsolatban kialakított fixaideája miatt, hanem eme változatosság végső okát, a szervező ideát (a Pirandello fogalmai szerinti intuíciót) sem, mivel számára az idea valami egyszerű, kezdetleges elvonatkoztatás.

A harmadik részben szó esik a művészi és nem művészi – ez esetben tudományos – megismerés különbözőségéről is. Ennek a minőségi eltérésnek a lényegét pedig Pirandello éppen az intuíció nem absztrakt, hanem konkrét és ezért szubjektív természetében igyekszik megragadni. Még egyszer megerősíti, hogy a Croce által tételezett kapcsolat művészet és tudomány között abban a formában nem létezik. A művészet nem a lélek egyik aktivitása csupán, hanem a teljes lélek. A lélek teljes egészében fejezi ki magát úgy a tudományban, mint a művészetben. Visszatér az egyszerű megismerés kérdéskörére is, hogy ismét leszögezze: a művészet nem egyszerű megismerés, és nem lehetséges műalkotást létrehozni a crocei értelemben vett intuíció alapján, tehát minden intellektuális vonatkozás nélkül. Rámutat, hogy maga Croce is megkülönbözteti az egyszerű intuíciót és azt a helyzetet, mikor a művész „igazán megéri” a tárgyat: ez a tudati tevékenység igenis túlmutat az egyszerű intuíció aktusán, feltételezi a *belátást*, az ideaképzést az adott tárggyal kapcsolatban.³²

Az idea és a művészet viszonyával kapcsolatban először a *L'azione parlata*-ban, majd érintőlegesen az *Illustratori, attori, traduttori*-ban, majd legrészletesebben kifejtve itt szögezi le, hogy a művészet nem elvont eszméből születik, és nem logikai úton, mozaikszerűen építi föl magát. Azonban az ideának mégis szerepe van, már az alkotás megfogalmazása pillanatában: a termékenyítő érzelemben születik meg, és vele együtt működik elválaszthatatlan kölcsönhatásban a mű megszületéséig. Az eszme nem hiányozhat a műből, de érvényesülése nem a logika eszközeivel, hanem a fantázia útján történik.

Így jutunk a művészetben működő spontán, intuitív tudomány és a tudományban működő spontán művészet gondolatához: gondolat, amely Croce elkép-

³¹ v.ö. Pirandello: „L'azione parlata”, in *Saggi, poesie, scritti varii*, op. cit. pp. 1015–1018. és „Illustratori, attori, traduttori”, in *Saggi*, op. cit. pp. 227–246.

³² v.ö. Jegyzetek 2.a)d)e)

zeléseitől meglehetősen különböző módon állapítja meg művészet és tudomány kapcsolatát.

A művészetben működő *ösztönös tudomány* kibontása a kritika, illetve a befogadó feladata. Ez a tudomány *tudattalan* módon juttatja magát évényre a műben, a *költői logika* eszközével: irányítja a művész kezét a fantázia alkotásának megvalósításakor.

Mint ahogy a művészetben jelen van ez az ösztönös tudomány, a tudományban is jelen van a teremtő génusz *szintetikus* és spontán aktusa, egy *tudattalan fantázia*, melyet majd a hosszadalmas és türelmes tudományos analízis bontakoztathat ki, és változtathatja szintetikus tudásból analitikus – tudományos – tudássá. Itt a tudós lépéseit a fantázia műve, a lélek szintetikus úton megismert igazsága irányítja.

Vagyis úgy a művészetben mint a tudományban megtalálható a lélek kétféle aktivitása, és ezzel önmagát teljességgel kifejező mivolta.

Pirandello szerint tehát a művészet szabad teremtés, a fantázia alkotása, melyet ösztönös logika irányít, a tudomány pedig a tudatos gondolat és a logika műve, melyet tudattalan fantázia, a lélek spontán szintetikus aktivitása sugall.

Az *Arte e scienza* kötet függelékeként jelenik meg, és a fenti tanulmányhoz tartalmaz további megvilágításokat a *Per le ragioni estetiche della parola* c. írás.

A cikk apropója ezúttal is egy aktualitás: megjelenik Karl Vossler könyve olasz fordításban.³³ Vossler Croce esztétikai doktrínája követőjének vallja magát. Könyve jó apropó Pirandello számára, hogy még egyszer összefoglalja Croce intuícióelméletének kritikáját. Talán éppen Vossler nyelvi megközelítése az, ami még hatékonyabb és világosabb kifejtéshez segíti Pirandellót: a nyelvészet felől közelítve még érthetőbbé tehető Croce *espressione*-val kapcsolatos álláspontjának szofisztikus jellege.

Pirandello megismétli, hogy Croce összekeveri a pszichikai és az esztétikai tényt. Ha a nyelvészet felől közelítünk, a nyelvet és a stílust. A problémát az *espressione* okozza; minthogy azt is, hogy Croce számára Lingvisztika és Esztétika ugyanaz, egy tudomány, ilyenfajta érvelés alapján: a nyelv kifejezés; a kifejezés művészet; tehát a nyelv művészet, így nyelvtudomány és művészettudomány egy és ugyanazon dolog.

Croce kifejezése, formája, intuíciója nem valódi forma, csak tárgyasult pszichikai tény: a művészetnek nem a *formája*, hanem a *tartalma*. Csak akkor válhatna formává, ha szubjektivizálnódna. Saját érvével vág vissza Crocenak: ha a

³³ Karl Vossler: *Positivismo e Idealismo nella scienza del linguaggio*, trad. del Dr. Tom. Gnoli, Bari, Laterza e Figli, 1908.

művészet (csak) megismerés, sőt, egyszerű megismerés (intuitív), még ha individuális is, éppen mert *megismerés*, nem vezethet el soha a valódi, individuális formához, mert ez *alkotás*, az pedig csak egy pszichikai tény absztrakt, mechanikus objektivációja, csak absztrakt forma. Az alkotásban nélkülözhetetlen az akarat; az intuitív megismerés akaratlan, mechanikus, automatikus.

Tehát a művészet tartalmának és formájának összekeverésével vádolja Crocét. Pirandello nem a *tartalom* individuális jellegét tagadja, de hangsúlyozza annak mechanikus, tehát nem akaratlagos jellegét. Nem egyforma az orrunk, szemünk, tehát nem lehet egyforma az érzéklet, a kép, a benyomás, amit tőlük kapunk: de ez még nem jelenti azt, hogy az általuk nyújtott reprezentációk, a képek, amit látunk, művészi alkotások lennének.

Vossler kapcsán a nyelv és stílus különbségének megállapítása lesz vita tárgya. Vossler, Croce szellemében szintén egy definíció csapdájába esik: először azt az első látásra helytálló megállapítást teszi, hogy „a stílus egyéni nyelvhasználat, szemben az általános nyelvhasználat”. Csakhogy egyéni nyelvhasználat alatt ő is a pszichikai *tartalmat* érti, a crocei intuíciót, ami nem az individuális, csak a tárgyiasult formája a képzetnek. Általános nyelvhasználat alatt pedig az általa felfogott egyéni nyelvhasználatok összességét, összegét érti, Crocéhoz hasonlóan szintén csak mennyiségi különbséget regisztrálva – ezúttal nem művészi és hétköznapi, hanem egyéni és általános nyelvhasználat, nyelv és stílus között.

Vossler azt állítja, hogy minden nyelvi kifejezés individuális és szellemi alkotás. Egy intuíció kifejezésére egy nyelvi forma van. Ahány individuum, annyi stílus. Pirandello ismét Croce saját fegyverével vág vissza: hogy lehetne a nyelvi kifejezés *alkotás*, ha csak pusztán intuíció, megismerés, tehát teoretikus tevékenység csupán? (A teoretikus tevékenységgel, köztük a művészettel, megismerjük a világot, a praktikus tevékenységekkel pedig alkotjuk.)

Vossler alapvetően ott hibázik, hogy nem tesz különbséget sem a nyelvi *jel* és az általa felidézett *képzet* között, sem a nyelvi jel és az azonos nevű *fogalom* között, tehát a *kutya* szó, a kutya *fogalma* és a kutya szóval felidézhető *képzet* között. Így könnyű préda Pirandellónak, aki, bár nem használja a mai értelemben vett nyelvi jel fogalmát, de beszél a tárgy szimbólumáról, melyet tekinthetünk a tárgy bennünk megjelenő képzetének, és megkülönböztet logikai és kifejezésbeli absztrakciót, az elsőt tekinthetjük a tárgy fogalmának, a másodikat a rá vonatkozó nyelvi jelnek. Ez utóbbi, ha nem is logikai, de *kifejezésbeli absztrakció* lévén, nem valódi (művészi, szabad és individuális) forma, legfeljebb intuitív megismerés, mechanikus reprezentáció. Ahogy ma mondjuk: közmegegyezésen alapuló jelentéssel bíró *jel*.

Hogy megérthessük, hogyan alapozza meg Croce és Pirandello eltérő intuíciófelfogása a művészet és tudomány, mint megismerési formák meghatározását, tekintsük át röviden, mit mond Pirandello a megismerés fajtáiról.

Az egyszerű megismerés a világ fizikai tárgyait képes megismerni, percepció, impresszió, képzetek útján. Az egyszerű megismerés, vagyis a hétköznapi intuício közönséges pszichikai esemény, melyben az akaratlan és mechanikus megismerő tevékenység és a szubjektív tudati tényezők egyaránt szerepelnek. Észlelésének objektivitást tulajdonít. Pirandello szerint az intuício tartalmaz tudatos mozzanatot, az intuíciónál átélő tudat tudatos, és nem tud *nem* tenni különbséget reális és képzeleti képek között. Az intuício nem lehet a valóság átélésének és a lehetséges elképzelésének differenciálatlan egysége.

A *művészi intuício* a szabad, konkrét és szubjektív művészi forma (a lényeg) intuícója, mely önmagának szubjektivitást tulajdonít. Ez a forma-intuício az egyszerű megismerés képzeteitől nem mennyiségileg, hanem minőségileg különbözik; egyrészt tudatosul, másrészt saját leendő szabad, konkrét és szubjektív formájának a realizálásához önmegvalósító *energiával* is rendelkezik. Enélkül csak közönséges pszichikai esemény lenne: vagy valamelyik fajta megismerő tudati tevékenység (benyomás, észlelés, képzet, emlékkép, eszme, fogalom), vagy szubjektív tudati tényező (érzelem, impulzus, kívánság, elhatározás), vagy ezek együttese, tehát egyszerű megismerés.

A művészi megismerés azonban nem azonos a művészettel magával, mivel a művészet *alkotás is*, mely a művészi megismerésből indul ki, vagyis egy szubjektív forma intuícójából, de ezután az alkotón kívüli, effektív *formává válik, megvalósul*, materiális és spirituális létezés lesz, nem csupán belső valóság, nem csupán megismerés. (Vagyis a megismerés és a megvalósulás közti *út* az, ami a művészet lényegét jelenti; de mint már láttuk, a kiindulópontnál, a „puszta” megismerésnél is van különbség a művészi és a hétköznapi megismerés között. E kiindulásbeli különbségből következően a művészi megismerés folytatása, a művészi alkotófolyamat sem lehet absztrakt, sem mechanikus és akaratlan, és olyan szabályok sem irányítják létrejöttét, mint amilyenek a fizikai tárgyak létezmódját meghatározzák. A fizikai és az esztétikai tárgy létmódja messzemenően nem azonos.)

A tudományos *intuício* a művészivel azonos természetű; csak a sorsa más, mint a művészi intuíciónak: nem egy szintetikus kifejeződést, egy egyedi, művészi formát kap, hanem szándéka szerint, és az objektív tudás elérésének reményében először absztrakció útján megfosztja képzeteit a szubjektív pszichés matériától, majd a „logika ördögi gépezetével” analizálja, hogy jobban megismerje természetét. Eredménye a kezdeti intuíciónak a logikai analízis általi megerősítése vagy cáfolata.

Croce, mint láttuk, nem tett *minőségi*, csak mennyiségi különbséget a hétköznapi és művészi intuício között; valamint nem ismerte el az intuíciónak megjelenő tartalmát, mint megismerést sem, amikor az intuíciónak kifejezésnek, tehát (üres) formának akarta tekinteni. Ezen a ponton saját elméletével és gyakorlatával

is ellentmondásba került. Eltér továbbá intuíciónfogalmukban az is, hogy Pirandello a művészi és tudományos intuíción *szubjektív alkotásnak* tekinti, Croce viszont – mivel nem különbözteti meg őket a hétköznapi intuícióntól – nem tekintheti másnak, mint mechanikus reprezentációnak, melyből hiányzik minden szubjektív intellektuális mozzanat. Jól felszínre kerül az a probléma, hogy ha a crocei intuíción mechanikus reprezentáción, akkor hogyan lehet *forma*, ami individuális kellene, hogy legyen, Croce szerint is; valamint ismét felmerül a kérdés, hogy miért tekinti ezt a mechanikus reprezentáción egyáltalán formának, amikor az valójában tartalom.

Végeredményben azt lehet mondani, hogy Pirandello intuíciónfogalma filozófiaiilag is, pszichológiaiilag is, esztétikailag is következetesebb a vizsgált időszakban, mint Crocé. Ezáltal az intuíción művészetben és tudományban való szerepének a korrekt felismerése is lehetővé válik számára, és általa a művészet és tudomány mint megismerési formák egymáshoz való viszonyának árnyalt, modern – és ha nem is tudományos, inkább művészi formában való – megfogalmazása is.

Milyen mármost a művészet és a tudomány mint megismerés viszonya?

Ami a művészi és a tudományos megismerést illeti, Pirandello szerint mindkettő a lélek teljes aktivitását igényli: a lélek egészében fejezi ki magát mind a tudományban, mind a művészetben. A művészetben egy spontán, intuitív tudomány működik, a tudományban pedig egy spontán művészet. Ennek a mechanizmusa pedig a művészet esetén az, hogy a művészen jelen lévő ösztönös tudomány tudattalan módon érvényesíti magát, ez egyfajta ösztönös, költői logika formájában történik, és végül egy szintetikus egész hoz létre; a tudományban pedig az, hogy a lélek szintetikus aktivitása, a tudattalan fantázia irányítja a tudós lépéseit arra, hogy e szintetikus tudást analitikus tudássá változtassa; a tudatos gondolat és logika mögött tehát mindvégig a lélek szintetikus aktivitása áll.³⁴

A *megismerés* – tehát nem ennek kifejezettsége – mozzanatánál ugyanis mindkét esetben, a művészetben is és a tudományban is, *szintézis* áll előttünk, az *intuíción* képében, ami tulajdonképpen egyforma.

Az intuíción a művészetben és a tudományban egyaránt működik, és mindkét esetben ez az intuíción indukálja az adott területnek megfelelő megismerési folyamatot. A művészet és a tudomány mint kifejezéshez vezető folyamat különbségét ettől fogva nem lényegi, csupán módszerbeli különbségként lehet meghatározni; más kérdés, hogy az eredmények tekintetében azért van eltérés: a művészet interszubjektív igazságot képes létrehozni a maga módszereivel, míg a tudomány relative objektív igazságot.

³⁴ v.ö. „Arte e scienza”, op. cit. passim

A művészi intuícióban jelen van a művész látens élettudománya, csak ez nincs *analizálva logikailag* (és nem is lesz), és ezért globális, egész, egy leendő forma víziója.

A tudósnál pedig ugyanígy: a globális vízió az első lépés, amiben nyilván szükségképpen jelen lesz a tudós látens élettudománya.

Pirandello szerint tehát az intuíció – akár a művészetben, akár a tudományban működik – *a priori* igazság, amely előzetesen felhalmozott és *feldolgozott* tapasztalatokon alapul; és ez a felfogás az intuíció mai filozófiai fogalmának is megfelel. Ami pedig az intuíció *esztétikai* értelmét, értékét, szerepét illeti, az ennek az *a priori* igazságnak, mint tartalomnak a szintetikus és totális, valamint képi jellegéből fakad, melyet a művész fokozatosan formává alakít; ebben az értelemben beszéltünk Pirandellónál a forma (mozgó) intuíciójáról, amikor a *forma* egyáltalán nem esik egybe az intuícióval, mint tartalommal, hanem úgy viszonyul hozzá, mint aktus a potenciához; vagyis létezővé teszi az intuícióban, mint tartalomban potenciálisan bennefoglalt formát. A létezővé tétel azonban egyáltalán nem mechanikus – Croce nem számolt ezzel a tényezővel, számára a tartalom *meglátása* már egyúttal a forma *megléti* is jelentette – hanem nagyonis kreatív, és nagyon szubjektív folyamat.

Crocénál, mint láttuk, egy kétlépcsős, felmenő rendszer van a tudomány és a művészet között; és jóllehet kijelenti, hogy kétféle megismerés van, valójában intuitív *megismerés* az ő fogalmai szerint nem lehetséges, csak fogalmi, vagyis nincs művészi, csak tudományos megismerés. Ugyanis az intuíció csak a kiindulópontját képezi annak a fogalmi megismerésnek, aminek fogalmiságánál fogva tartalma is lehet, mivel csak a fogalmi megismerés képes fogalmi ítéletet alkotni, ami nemcsak alany, állítmány is. A művészet tehát nem megismerés, sőt, nem is alkotás Crocénál, csupán automatikus tudati reprezentáció, egy nélkülözhetetlen lépcsőfok a tudomány számára.

Érdekes, hogy míg következetesen értelmezve rendszerét, ezt a konklúziót kell levonni, addig ő maga folytonosan ezzel ellentétes értelmű kijelentéseket tesz, ami túl azon, hogy problematikussá teszi filozófiai rendszerét, világosan jelez olyan gondolkodói erőfeszítéseket, olyan „intuációkat”, melyek bár nála a „formafelvétel” folyamán (amely formafelvételnek Pirandello szerint ideálisan saját törvényeit kellene követni) saját rendszerének a csapdájában elvéreztek, később fontos továbbgondolások alapjává válhattak. Ez a „kétszólamúság” produkálhatja azokat az érdekes egybeeséseket, amelyekről már szóltunk, pl. a forma lényegi szerepét illetően a műalkotásban, vagy akár abban, hogy minden megismerés alapjánál az intuíció áll, úgy a tudományban, mint a művészetben.

Érdekes az is, hogy épp egy művész (ráadásul éppen az a művész, akit ő kritikusként olyannyira elítélt és megszégyenített, úgy is mint művészt, és úgy is, mint álfilozófust), Pirandello az, aki filozófiai is korrektebb eljárásával abba az

irányba mutat, amely felé később Croce is elindult. Hiszen tudjuk, hogy akkor, tehát 1908-ban, mikor Pirandello vitatja Croce álláspontjait, Croce elmélete sokkal kevésbé differenciált, mint amilyenné a későbbi többszörös átdolgozások során vált; és hogy ezek az átdolgozások éppen a pirandellói irányba mozdították el felfogását. Ha nem is állítjuk, hogy ez közvetlenül Pirandello hatása, az bizonyos, hogy kritikai tevékenysége, tapasztalatai nagy mértékben járultak hozzá, hogy elméletét finomítsa.

Jegyzetek

1. Benedetto Croce, *Eстетica, come scienza dell'espressione e linguistica generale*, Bari, Gius. Laterza-Figli, 4.ed. riveduta, 1912.

Részletek

a) „Eppure vi è un modo sicuro di distinguere l'intuizione vera, la vera rappresentazione, da ciò che le è interiore: quel fatto spirituale dal fatto meccanico, passivo, naturale. Ogni vera intuizione o rappresentazione è, insieme, espressione. *Ciò che non si oggettiva in un'espressione non è intuizione o rappresentazione, ma sensazione e naturalità.* Lo spirito non intuisce se non facendo, formando, esprimendo. Chi separa intuizione da espressione, non riesce mai più a congiungerle. (p.11. Kiemelés tőlem.)

b) ...la conoscenza intuitiva è la conoscenza espressiva. Indipendente e autonoma rispetto alla funzione intellettuale; indifferente alle discriminazioni, posteriori ed empiriche, della realtà e irrealtà e alle formazioni e appercezioni, anche posteriori, dello spazio e del tempo; – l'intuizione o rappresentazione si distingue da ciò che si sente e subisce, dall'onda o flusso sensitivo, dalla materia psichica, come forma; e questa forma, questa resa di possesso, è l'espressione. *Intuire è esprimere; e nient'altro (niente di più ma niente di meno) che esprimere.* (p.14. Kiemelés tőlem.).

c) Noi abbiamo francamente identificato la conoscenza intuitiva o espressiva col fatto estetico o artistico ... (p. 15.) Ciò che comunemente si chiama, per antonomasia, l'arte, coglie intuizioni più vaste e complesse di quelle che si sogliono comunemente avere, ma intuisce sempre sensazioni e impressioni: *è espressione d'impressioni, non espressione dell'espressione.* (p.16. Kiemelés tőlem.)

d) Le manifestazioni più alte, le cime da lontano risplendenti della conoscenza intuitiva e della conoscenza intellettuale si dicono, come già sappiamo, Arte e Scienza. Arte e scienza sono, dunque, diverse e insieme congiunte: coincidono per un lato, ch'è il lato estetico. *Ogni opera di scienza è insieme opera d'arte.* Il lato estetico potrà restare poco avvertito, quando la nostra mente sia tutta presa dallo sforzo d'intendere il pensiero dello scienziato e di esaminare la verità. ... E

grandi pensatori sono proclamati talvolta grandi scrittori; laddove altri pensatori, anch'essi grandi, restano scrittori più o meno frammentari, se pure i loro frammenti valgono, scientificamente, opere armoniche, coerenti, e perfette. Ai pensatori e agli scienziati si perdona l'essere scrittori mediocri ... Ma come perdonare agli artisti puri l'essere espositori mediocri? ... Al poeta, al pittore, cui manchi la forma, manca ogni cosa, perché manca sé stesso. *La materia poetica corre negli animi di tutti*: solo l'espressione, cioè la forma, fa il poeta. E qui si trova la verità della tesi che nega all'arte qualsiasi contenuto, *intendendosi per contenuto appunto il concetto intellettuale*. In questo senso, posto «contenuto» eguale a «concetto», è esatissimo non solo che l'arte non consiste nel contenuto, ma che essa non ha contenuto. (p. 30-31. Kiemelések tölem.)

e) Il rapporto tra conoscenza intuitiva o espressione, e conoscenza intellettuale o concetto, tra arte e scienza, tra poesia e prosa, non si può significare altrimenti se non dicendo ch'è quello di un doppio grado. Il primo grado è l'espressione, il secondo il concetto: l'uno può stare senza l'altro, ma il secondo non può stare senza il primo. Vi è poesia senza prosa, ma non prosa senza poesia. L'espressione è, infatti, la prima affermazione dell'attività umana. ...Oltre queste due forme, lo spirito conoscitivo non ne ha altre. Intuizione e concetto lo esauriscono completamente. Nel passaggio dall'una all'altro e *nel ripassare dal secondo alla prima*, s'aggira tutta la vita teoretica dell'uomo. (p. 31-32. Kiemelés tölem.)

2. Luigi Pirandello, „Arte e scienza”, in *Arte e scienza*, Roma, W. Modes Libraio-Editore, 1908. Jelenleg in *Saggi*, a cura di Manlio Lo Vecchio Musti, Milano, Mondadori, 1939. pp. 177-197.

Részletek

a) Il Croce, com'è noto, stacca nettamente nella sua Estetica l'arte dalla scienza, non però la scienza dall'arte; relega l'arte in un primo gradino, la scienza in un secondo, che presuppone il primo; dice così: (v.ö. fent, Croce e) pont) ... Tutto il rapporto è assolutamente arbitrario, e l'arbitrio consiste appunto nell'avere fin da principio staccato con un taglio netto le varie attività e funzioni dello spirito, che sono in intimo inscindibile legame e in continua azione reciproca; nell'avere scisso la compagine della coscienza, considerandone solo una parte, che soltanto per astrazione può immaginarsi disgiunta dalle altre, e nell'aver fondato l'arte su questa. (p. 183-184.)

b) Ora, certo, le rappresentazioni non coincidono con gli oggetti del così detto mondo esterno: sono anche esse fatti soggettivi della coscienza e oggettivi sono solamente in quanto si riferiscono a gli oggetti esteriori e costituiscono il materiale su cui si edifica il così detto mondo esterno. Nessuna cosa penetra nel nostro spirito, che subito non divenga simile adesso. Ma perché questo? Perché se noi ristabiliamo l'unità della coscienza, considerandola non più dal solo lato rap-

presentativo, ma nel suo duplice aspetto, oggettivo e soggettivo, troviamo subito mutate del tutto le condizioni: mutate le rappresentazioni per gli elementi soggettivi del sentimento e dell'impulso, perduto quel carattere di *fissità* che esse avevano per sé sole, isolate per astrazione. L'intuizione, dunque, non può essere semplice conoscenza, se non per una astrazione, che se può avere un valore logico, non ne ha però alcuno nella realtà. (p. 187.)

c) L'arte dunque non è semplice conoscenza. La forma di cui egli parla è oggettivazione meccanica, fissa, immutabile, proprio quella che in arte non ha alcun valore; l'intuizione che non è ridivenuta sentimento e impulso. E tutta la teoria estetica del Croce crolla. ... Il fatto estetico non può consistere nel meccanismo dell'equazione posta da lui a fondamento della sua Estetica. Molti hanno accolto questa equazione, perché non han compreso veramente che cosa il Croce intendesse per intuizione e che per espressione. Quando noi abbiamo considerato nella nostra coscienza le percezioni e le rappresentazioni della memoria, le idee, i concetti, insomma le forme varie della conoscenza, e dall'altro canto i sentimenti, gli impulsi, desideri, risoluzioni, insomma le forme varie della parte soggettiva della coscienza, senz'alcuna priorità dell'una forma sull'altra, ma questi e quegli elementi in intima connessione e in continua azione reciproca, non avremo neanche allora il fatto estetico, ma solamente e semplicemente il fatto psichico, comune. Perché il fatto estetico avvenga, bisogna che si abbia non la *espressione*, la *forma* astratta, meccanica, oggettiva della intuizione, ma la soggettivazione di essa; perché il fatto estetico avvenga, bisogna, in altri termini, che l'intuizione non sia l'espressione formata astrattamente, meccanicamente, oggettivamente, ma la forma concreta, libera e soggettiva d'una impressione. (191-192.)

d) L'arte, non c'è dubbio, non muove da un'idea astratta, non deduce mediante il ragionamento le immagini che a quest'idea astratta possano servir da simbolo. ... Ma si deve dir forse con questo che l'intelletto non ha nulla da far con l'arte? L'idea non può essere assente dall'opera d'arte, ma dev'esser sempre, tutt'intera in quell'emozione feconda, ond'è creata. ... Funzioni o potenze antitetiche, insomma, son fantasia e logica, non fantasia e intelletto: antitetiche, ma non così nettamente separate e distinte da non aver reciproca azione tra loro. Tanto è vero, che ogni opera di scienza è scienza e arte, come ogni opera d'arte è arte e scienza. Solo, come spontanea è l'arte nella scienza, così spontanea è la scienza nell'arte. Già l'ispirazione, che è il movente iniziale della fantasia, è istintivamente ed essenzialmente logica così nell'arte come nella scienza. (p. 195-196.)

e) ...in ogni arte sia inclusa una scienza, non riflessa, ma istintiva; rapporti, leggi che vivono nell'istinto degli artisti, e a cui l'arte obbedisce senza neppure averne il sospetto...L'armonia d'ogni opera d'arte può essere scomposta dalla critica, per mezzo dell'analisi, in rapporti intelligibili; e in quest'armonia la critica può scorgere una scienza, un insieme di leggi complesse, di calcoli senza fine, che

l'artista ha concentrato nella sua azione spontanea. ... Come l'azione sintetica del genio spontanea si trova nella scienza, opera del pensiero riflesso, così nell'opera d'arte, libera creazione, si trova inclusa una scienza che ignora sé stessa. La logica che qui è istintiva, là è riflessa; la fantasia che qua è cosciente, è là incosciente. (p. 196–197.)

Irodalom

- Croce, Benedetto, *Estetica, come scienza dell'espressione e linguistica generale*, Bari, Gius. Laterza-Figli, 4. ed. riveduta, 1912.
- Kaposi Márton, „Croce esztétikájának művészeti eszménye”, in *Filozófia XVI* („Acta Universitatis De Attila József Nominata Sectio Philosophica”), Szeged, 1975. pp. 89–130.
- Kaposi Márton, „A tartalom és a forma értelmezése Croce esztétikájában”, in *Filológiai Közöny*, 1979. 1–2. sz. pp. 22–39.
- Kaposi Márton, „Az intuíció fogalma Croce esztétikájában”, in *Magyar Filozófiai Szemle*, 1980. 4.sz. pp. 519–551.
- Kaposi Márton, „Bevezetés. A filozófus Croce”, in Benedetto Croce, *A szellem filozófiája*, Válogatott írások, Budapest, Gondolat, 1987. pp. 9–88.
- Kelemen János, *Benedetto Croce*, Budapest, Kossuth, 1981.
- Madarász Klára, *Pirandello, az irodalomteoretikus. Pirandello esztétikai nézetei*, PhD értekezés. Szeged, 1998. Kézirat
- Pirandello, *Saggi*, a cura di Manlio Lo Vecchio Musti, Milano, Mondadori, 1939.
- Pirandello, *Saggi, poesie, scritti varii*, („Tutte le opere di Luigi Pirandello, VI.”), Milano, Mondadori, 1960.
- Pirandello, „Arte e scienza”, in *Arte e scienza*, Roma, W. Modes Libraio-Editore, 1908., még in *Saggi*, op. cit.
- Pirandello, „Per le ragioni estetiche della parola”, in *Arte e scienza*, op. cit, még in *Saggi, poesie, scritti varii*, op. cit.
- Polányi Mihály, *Személyes tudás. Úton egy posztkritikai filozófiához*, („Mesteriskola”), Budapest, Atlantisz, 1994. 2 voll.
- Raimondi, Ezio, „Letteratura e scienza”, in AaVv, *Letteratura e scienza nella storia della cultura italiana. Atti del IX. Congresso dell'Associazione Internazionale per gli Studi di Lingua e Letteratura Italiana*, 1976, Palermo, Manfredi, 1978. XIV, 913 pp. 9–47.
- Schulz-Buschhaus, Ulrich, „'L'umorismo': l'antiretorica e l'antisintesi di un secondo realismo”, in: Aa.Vv. *Pirandello saggista*, Palermo, Palumbo 1982.
- Takács József, *Benedetto Croce művészetelméleti nézetei*, („Modern Filológiai Füzetek 32”), Budapest, Akadémiai Kiadó, 1981.

LA CRITICA DI VICO NEI CONFRONTI DEL RAZIONALISMO

Su Vico generalmente si formulano dichiarazioni più o meno fondate a proposito della formazione dello storicismo. Questo tipo di analisi dell'opera di Vico si deve in gran misura alla concezione neoidealista della storia delle idee. Tale analisi sostanzialmente è appropriata, giacché Vico può essere considerato davvero il fondatore della tradizione storicistica. Malgrado l'opera di Vico non abbia avuto notevole effetto diretto nella seconda metà del Settecento, e nonostante la sua opera sia stata in gran parte sconosciuta di fronte ai grandi rappresentanti della filosofia classica tedesca, in retrospettiva tra le formulazioni di problemi filosofici-storici di quest'ultima corrente e tra alcune formulazioni di Vico possiamo trovare numerose analogie. Ma la storiografia delle idee neoidealista tende a sopravvalutare queste analogie e suppone di vedere relazione diretta tra Vico e alcuni autori della filosofia classica tedesca, o tra Vico e la corrente del Romanticismo. Queste connessioni però significano anche l'abuso con la possibilità della retrospettione storicistica, e per questo l'autenticità dei risultati ottenuti in questo modo può essere messa in dubbio. Quando la storiografia delle idee neoidealista ci presenta Vico come il precursore dell'Illuminismo o del Romanticismo, l'opera di Vico viene arbitrariamente e artificialmente messa in relazione con dei problemi, con i quali l'opera di Vico in realtà non ha niente che vedere. Questa è la prima manchevolezza seria delle interpretazioni neoidealiste dell'opera di Vico. L'altra manchevolezza consiste nel fatto che l'approccio da fondamenti neoidealisti non è capace di interpretare in modo adeguato il problema del rapporto tra Vico e il razionalismo. Gli interpreti neoidealisti, con a capo Croce e Gentile, non erano capaci di riflettere in modo appropriato su questo problema. Questa manchevolezza è stata acutamente percepita da quei rappresentanti della corrente ermeneutica, nell'opera dei quali l'analisi dell'opera di Vico ha avuto una certa importanza: H. G. Gadamer e E. Grassi. Grassi si permette di enunciare: secondo Croce l'opera di Vico è punto di connessione tra il razionalismo del Seicento e l'Illuminismo del Settecento. Malgrado Croce non abbia formulato letteralmente tale tesi, Grassi percepisce in modo appropriato quei pregiudizi, quelle spiegazioni arbitrarie, che risaltano nelle interpretazioni di fondamento neoidealista. Per rilevare solo un esempio, la storiografia delle idee neoidealista, come è noto, è notevolmente pregiudicata nei confronti (del carattere positivo) dell'Illuminismo, e questo fattore determina in misura significativa l'immagine di Vico creata in base all'approccio

neoidealista. Nei confronti del rapporto tra Vico e l'Illuminismo il problema fondamentale è che in realtà non esiste tale rapporto, indipendentemente dal fatto di giudicare positivamente o negativamente l'Illuminismo, e questo (adeguatamente) è stato riconosciuto dagli interpreti di fondamento ermeneutico, offrendo così un'immagine molto più autentica di Vico – ma ovviamente partendo da presupposti in parte errati. Gli interpreti di fondamento ermeneutico, a con capo Gadamer e Grassi, hanno esposto la separazione dell'opera di Vico e dell'Illuminismo basandosi su dei presupposti errati nel senso che sostenevano la tesi della continuità diretta tra il razionalismo del Seicento e l'Illuminismo. Secondo Grassi il Croce neoidealista, che giudicava in modo positivo le correnti dell'Illuminismo e il Romanticismo, riteneva che Vico fosse stato *precursore* di queste correnti (e questo è stato davvero affermato da Croce); secondo Grassi, da questo risulta che Croce abbia sostenuto che Vico fosse stato anche continuatore del razionalismo del secolo XVII^o (che però non è stato affermato da Croce). A parte questo errore Grassi (al contrario che Croce) è stato capace di ricostruire con grande abilità quel processo per conseguenza del quale Vico ha perduto la sua fede nella concezione razionalista della scienza ed ha rivolto la propria attenzione verso la *conoscenza storica come possibilità esclusiva del sapere*.

È ormai un luogo comune nella storia della filosofia che il punto di partenza di Vico fosse stata la critica effettuata su alcuni elementi della concezione scientifica cartesiana. Vale la pena di rilevare qui due fattori importanti. Da una parte la *critica* di Vico nei confronti del cartesianesimo non significa per niente confutazione, ma nemmeno giudizio negativo da parte sua: si tratta unicamente del fatto che c'è un pensatore, Vico, che nel mezzo del processo di sviluppo del razionalismo esprime la propria *opinione* – che ovviamente è da molti punti di vista superficiale, unilaterale – su certe dimensioni della concezione razionalista della scienza, ed esprime anche tra l'altro la propria ansia nei confronti del predominio esclusivo di tale concezione. Cioè vale la pena di tener d'occhio il fatto che questa critica è prima di tutto l'espressione di un'opinione. Dall'altra parte è significativo tener d'occhio pure il fatto che la critica di Vico nei confronti di Descartes è *parziale*, cioè naturalmente non riguarda tutta la filosofia cartesiana ma solo alcuni elementi arbitrariamente selezionati di quella. Nei confronti della filosofia di Descartes, Vico, secondo la spiegazione di R. Manson, si occupa basicamente di quattro problemi¹:

(1.) Vico non può accettare l'antistoricismo di Descartes; (2.) secondo Vico il „cogito ergo sum” di Descartes non offre sapere, così non può servire da fondamento alla scienza, giacché la certezza dell'esistenza è *coscienza*, ma non è

¹ Cfr. R. MANSON, *The Theory of Knowledge of G.B. Vico*, Archon Books, pp. 8-14.

scienza; (3.) la conoscenza acquisita per mezzo della geometria, pur soddisfacendo il criterio del sapere, dato che la geometria è *finzione* („mondo virtuale”), è solo un sapere fittizio; (4.) secondo Vico – al contrario di Descartes – il metodo geometrico non può essere applicato né alla fisica, né a nessun'altra disciplina; l'unico metodo adeguato nella fisica è il metodo sperimentale di Bacon.

Più in avanti spiegheremo perché costituisce un anello di catena molto fragile ciò che è stato descritto nel punto (4.). Vico stesso nel *De Ratione* cerca di giustificare nel modo seguente la propria obiezione nei confronti dell'applicazione del metodo geometrico alla fisica: nel corso dell'apprendimento o dell'insegnamento della fisica sempre deduciamo cose simili da altre cose simili, privandoci così dalla possibilità di sviluppare quella capacità che ci permetterebbe di collegare cose distinte e rigorosamente separate, malgrado costituisca proprio quest'ultima capacità il fondamento dell'eloquenza, cioè di quel discorso che attiva la fantasia dell'uomo.² La critica di Vico nei confronti della fisica matematicizzata secondo la formulazione di E. Grassi può essere parafrasata nel modo seguente: per mezzo della deduzione matematica/geometrica nella conclusione non si formula niente di nuovo rispetto alle affermazioni delle premesse. Come Grassi ci spiega, „Pascal ha indicato nell'«esprit géométrique» il carattere dei principi, identificando il processo del loro ritrovamento con il procedimento analitico proprio della matematica e della geometria. Come è noto, egli distingue tre forme dell'attività conoscitiva: lo scoprire (*découvrir*), il dimostrare (*prouver*) ed il distinguere (*discerner*), ma in questo scritto rivolge la propria attenzione solo ai due ultimi procedimenti, ritenendo già risolto dal pensiero matematico-geometrico, *con il procedimento analitico*, il problema del «*découvrir*», identificando con «l'invenzione» delle premesse. A sua volta Pascal è conscio che l'attività dimostrativa non può avere alcun carattere «inventivo», dato che la deduzione implica di per sé «l'aver già trovato» la verità delle premesse».³

Tornando al problema della geometrizzazione della fisica, l'affermazione di Vico in relazione a questo è sostanzialmente che la geometrizzazione della fisica è qualcosa di negativo, perché ostacola l'uomo a sviluppare e ad esercitare la propria capacità d'eloquenza. Questo ragionamento è a modo suo logico, perché è coerente con l'ideale retorico di Vico, che è stato ricostruito nel modo più efficace proprio da Grassi. Sia sufficiente accennare qui che, secondo Vico, l'esercizio dell'eloquenza, ossia del ragionamento retorico (come lo intende lui), che si basa sulla probabilità ed è induttivo, rivela all'uomo un materiale di conoscenza molto

² Cfr. G.B. VICO, *De Nostri Temporis Studiorum Ratione*, in: „Opere”, trad. it., Napoli, 1858, Stamperia de' classici latini (ed. ristampata: Leipzig, 1970), p. 212.

³ E. GRASSI, *La facoltà ingegnosa e il problema dell'inconscio. Ripensamento e attualità di Vico*, in: „Vico oggi”, Roma, A. Armando Ed., 1979, p. 123.

più ricco del ragionamento matematico/logico rigorosamente deduttivo, giacchè il ragionamento retorico rende conto anche delle conoscenze probabili, delle quali invece il ragionamento matematico/logico non esprime nulla, oppure metodologicamente le scarta.

Un passo ulteriore di Vico in questo campo è la comparazione ed in parte l'identificazione della poesia (che è una forma dell'eloquenza) col metodo geometrico, con la filosofia e con la nuova fisica (cioè quella geometrizzata). In breve, Vico tende ad affermare che i geometri, i filosofi ed i fisici (che trasgrediscono i limiti della fisica definiti ed imposti da Bacon) in realtà sono dei pessimi poeti (od oratori), nel senso peggiore possibile della parola: da una parte perché non si rendono conto di questo fatto, e invece credono di essere degli scienziati; d'altra parte la poesia/retorica espressa da loro è di scarsa qualità, di livello infimo, essendo dogmatica, tautologica e priva (anzi, coscientemente distinta) di ciò che nella poesia/retorica è sublime per eccellenza: il 'probabile' o 'verisimile'.

Secondo quanto afferma Vico, il metodo geometrico è ben adatto per creare finzioni poetiche: per mezzo di queste finzioni, nel corso dell'intera favola i protagonisti si presentano sempre allo stesso modo (come tipi, e non come caratteri). Secondo Aristotele, ci segnala Vico, quest'arte è stata insegnata dal Principe dei poeti, Omero, e così, come lo stesso Aristotele afferma, queste finzioni poetiche dunque non sono altro che certi paralogismi. Ma, ci indica Vico, non può inventare queste finzioni colui che non è capace di congiungerle in modo tale che sembrano naturalmente conseguire i secondi dai primi, i terzi dai secondi e così via. E coloro che partono dalle prime verità della filosofia giungono proprio alla conoscenza di tali finzioni in senso negativo; coloro che agiscono in questo modo sono prima di tutto i geometri che, da premesse e dati presupposti, per mezzo del loro metodo fanno derivare delle verità *dedotte*.⁴

Ma naturalmente neanche i fisici 'nuovi' si salvano dal giudizio di Vico. I fisici che geometrizzano la fisica, secondo Vico sono pure solo dei „pessimi” poeti. Anche i fenomeni fisici interpretati in base alle leggi della meccanica sono solo dei risultati di una poetica tautologica: „Adunque la moderna Fisica quando determina le apparenze più sensibili delle cause principalmente della Meccanica, di cui si serve come di un strumento, essa potrebbe opportunamente fornire i poeti d'un nuovo genere di locuzioni”.⁵

Sia sufficiente accentuare questo dei giudizi relazionati alla matematizzazione della fisica, formulati nel *De Ratione*. Riproduciamo solo a livello di segnalazione quelle affermazioni che Vico esprime nei confronti della distinzione

⁴ Cfr. VICO, *De Nostri Temporis*, op. cit., p. 226.

⁵ VICO, op. cit., p. 227-228.

fra le capacità umane e quelle di Dio. Secondo quanto dice Vico, l'aritmetica, la geometria e la meccanica fanno parte delle capacità umane, dato che in queste dimostriamo il vero, giacché siamo noi a farlo. Le cose fisiche invece fanno parte della competenza di Dio. Ciò che nell'uomo è solo capacità/potenzialità, in Dio è atto puro. È Dio a generare il vero e ad eseguire il vero umano. Ogni esistente è pensiero di Dio.⁶ Queste tesi sono importanti nel caso che si voglia esaminare quali fattori devono essere presi in considerazione nel corso dell'analisi delle tesi vichiane con riferimento alla matematicizzazione della fisica.

Dunque, analizzando le tesi di Vico sulla matematicizzazione della fisica, è importante tener d'occhio che è una cosa ciò che Vico vedeva problematico nella matematicizzazione della fisica, ed è tutta un'altra cosa quel dibattito che si svolgeva su questo tema nell'Europa del secolo XVII^o-XVIII^o.

Filologicamente non risulta dimostrabile che Vico fosse stato o no al corrente di questo dibattito a livello europeo. In quanto non ne era al corrente, può essere problematico decidere se non lo era perché era disinformato, o perché a Napoli non erano conosciuti i filoni di pensiero sulla matematicizzazione della fisica. Secondo il nostro giudizio, si tratta proprio di quest'ultimo caso: giacché a Napoli non erano conosciuti nei dettagli i dibattiti sopramenzionati, Vico non poteva conoscerli. Sebbene sapesse qualcosa del dibattito tra Newton e Leibniz: secondo quanto scrive Vico, „per andar a trovare tali nature di cose umane procede questa Scienza con una severa analisi de' pensieri umani d'intorno all'umane necessità o utilità della vita socievole, che sono i due fonti perenni del diritto natural delle genti (...). Onde, per quest'altro principale suo aspetto, questa Scienza è una storia dell'umane idee, sulla quale sembra dover procedere la metafisica della mente umana; la quale regina delle scienze, per la dignità che «le scienze debbono incominciare da che n'incominciò la materia», cominciò d'allora ch'i primi uomini cominciarono a umanamente pensare, non già da quando i filosofi cominciarono a riflettere sopra l'umane idee (come ultimamente n'è uscito alla luce un libricciuolo erudito e dotto col titolo *Historia de ideis*, che si conduce fin all'ultime controversie che ne hanno avuto i due primi ingegni di questa età, il Leibnizio e 'l Newton)”.⁷

In ogni modo, anche se il Vico avesse saputo qualcosa dei dibattiti accennati, non lo rendeva esplicito nelle sue opere, a parte il riferimento sopramenzionato.

Guardando in modo schematico, il problema della matematicizzazione della fisica per Vico si riduce alla *contrapposizione di Descartes e Bacon*: Descar-

⁶ Cfr. VICO, *De Antiquissima Itolorum Sapientia*, in: „Opere”, trad. it., Napoli, 1858, Stamperia de' classici latini (ed. ristampata: Leipzig, 1970), p. 120.

⁷ G. B. VICO, *La Scienza Nuova*, Milano, Rizzoli ed., 1977, I/IV., pp. 243-244. }

tes ha applicato il metodo geometrico-deduttivo alla fisica, commettendo così un gravissimo errore; Bacon è il depositario della corretta ricerca fisica, perché nella fisica ritiene applicabile esclusivamente il metodo sperimentale-induttivo.

Le tesi di Vico sulla fisica sono in completa armonia con la sua distinzione delle nozioni-coppia „verum et factum” e „verum et certum”: secondo Vico il campo della fisica (come anche del „cogito”) è il *certum*, cioè si tratta del campo della *coscienza*, non della scienza; nella fisica, secondo le direttive di Bacon, possiamo fare unicamente delle osservazioni empiriche sulle interazioni di oggetti fisici, i quali oggetti sono *esterni* alla coscienza umana (per Kant saranno ormai interni!), non sono fattibili per la mente umana, e così possono essere afferrabili solo al livello della stessa coscienza.

Per Vico la geometria è un mondo ontologico-fittizio („virtuale”), e malgrado la mente umana fosse capace di afferrarla al livello di scienza, anche così la geometria rimane solo un 'sapere con riferimento al *fittizio*'; proprio per questo è vietato applicarla ad altre scienze, in particolare alla fisica, che è una scienza empirica-sperimentale, e che si riferisce al contesto ontologico reale. Secondo la concezione di Vico dunque la geometria e la fisica sono due paradigmi rigorosamente separati, che non possono essere mescolati tra di loro. A proposito di questo vorremmo aggiungere due cose. Da una parte, Vico, rifiutando la geometrizzazione della fisica non solo rigetta le indicazioni concernenti di Descartes, ma ovviamente anche quelle di Galilei e Newton. Dall'altra parte, la distinzione vichiana della fisica e della geometria non è altro che una possibile formulazione della distinzione *razionalismo-empirismo*, la quale distinzione ha avuto in sèguito una carriera significativa tra l'altro nella storiografia delle idee neoidealista. A nostro giudizio è parziale sia l'interpretazione neoidealista, secondo la quale Vico dovrebbe essere il portavoce della distinzione *razionalismo/empirismo* (i neoidealisti volevano verificare questa tesi con l'accentuazione unilaterale del principio „verum et factum convertuntur”, trascurando la distinzione vichiana del „verum et factum” e „verum et certum”), sia l'interpretazione ermeneutica, secondo la quale Vico dovrebbe essere il formulatore della distinzione *tradizione umanistica (retorica) – tradizione razionalista*. Ambedue le interpretazioni sono parziali, perché in realtà in Vico sono decisamente presenti ambedue le distinzioni.

Da una parte Vico contrappone la geometria alla fisica: questa sarebbe la distinzione *scienza razionale – scienza empirica sperimentale*. Dall'altra parte, nella *Scienza Nuova*, distingue: (a.) da un lato la scienza naturale empirica e l'argomentazione scientifica razionalista, dove il primo è il dominio del *certum*, cioè della *coscienza*, mentre il secondo è il dominio del *factum fittizio*, cioè della *scienza fittizia*; e (b.) la scienza storica-empirica che, in modo esclusivo, è il dominio del *factum* reale, cioè della *scienza*, ove tra l'altro Vico esprime le proprie tesi sulla genesi del linguaggio. Le sue tesi sulla formazione della lingua

dimostrano chiaramente che Vico in definitiva ritiene inadeguata sia la concezione razionalista-innatista, sia quella della „tabula rasa”, concepita da Locke, e ad ambedue contrappone la propria dottrina sull'*origine poetica del linguaggio*. Sono queste le dottrine che legano Vico alla tradizione umanistica, ed è stato proprio questo legame ad essere oggetto di analisi approfondite da parte di E. Grassi e H.G. Gadamer.

Dato che Vico rifiutò (originalmente con riferimento al problema del linguaggio, ma questa sua attitudine può essere estesa alla sua intera concezione epistemologica-gnoseologica) sia l'innatismo razionalista, sia la concezione „tabula rasa” di Locke, in definitiva da un certo punto di vista ha posto queste due concezioni allo stesso livello, e riteneva queste insostenibili come concezioni allo stesso livello. Si potrebbe fare una congettura formulando la supposizione secondo la quale Vico ha percepito il carattere analogico della concezione razionalista cartesiana e di quella empirista di Locke (quest'ultima nettamente distinguibile dalla concezione di Bacon), come anche la possibilità di ridurre la struttura argomentativa dell'empirismo (diverso da quello di Bacon) alla struttura argomentativa del razionalismo. In relazione alle analogie delle tesi linguistiche del razionalismo e dell'empirismo il professor János Kelemen tra l'altro accentua il fatto che (come anche Tullio de Mauro vi fa riferimento) in Descartes, diversamente che nel caso di Locke, Leibniz o Vico, nel processo cognitivo e nella strutturazione della vita spirituale le forme linguistiche possono avere solo un ruolo secondario. In realtà, come aggiunge Kelemen, questo potrebbe essere vero anche nel caso di Locke e generalmente dell'empirismo inglese. Il linguaggio e il pensare sia secondo l'epistemologia cartesiana, sia secondo quella empirista, sono indipendenti l'uno dall'altro: in ambedue le concezioni sussiste solo un rapporto fattuale-contingente tra i due, e non un rapporto logicamente necessario. Secondo ambedue le concezioni il linguaggio è d'importanza secondaria nei confronti delle forme basiche dell'attività psichica dell'individuo, e non è condizione della capacità di pensare. Come ci indica Kelemen, per ambedue le concezioni *il criterio distintivo dello spirito è il linguaggio*, che del resto non è portatore necessario dell'attività spirituale, dei pensieri e delle idee. Secondo quanto afferma Kelemen, per il razionalismo e l'empirismo è necessario inserire il problema del linguaggio nella propria struttura, ma questa necessità è riscontrata proprio da quegli aspetti della struttura che rendono impossibile la comprensione dell'essenza del linguaggio, e rendono possibile solo una percezione parziale anche delle funzioni del linguaggio.⁸

⁸ Cfr. J. KELEMEN, *A nyelvfizológia kérdései Descartes-tól Rousseau-ig [I problemi della filosofia del linguaggio da Descartes a Rousseau]*, Budapest, Kossuth K.-Akadémiai K., 1977, pp. 24-25.

Torniamo dunque alla trattazione (non ancora esaurita) del problema della matematicizzazione della fisica. Come abbiamo già accennato, Vico aveva una visione anacronistica e semplificata della matematicizzazione della fisica, e questa immagine non era per niente in armonia con le formulazioni di problemi dell'epoca. Nell'Europa del primo Settecento, in relazione con la matematicizzazione della fisica, il problema veramente rilevante consisteva nell'alternativa fra la concezione cartesiana e quella newtoniana della fisica. Riducendo al minimo il problema, per Descartes l'essenziale era la descrizione con l'apparato concettuale matematico/geometrico degli oggetti e dei fenomeni fisici invece degli esperimenti descrivibili con lo stesso apparato concettuale, e l'argomentazione con i risultati di tali esperimenti (tranne il caso degli esperimenti di ottica) non avevano un ruolo centrale. Per Newton invece ambedue (descrizione concettuale e argomentazione di fondamento sperimentale) erano ugualmente importanti. La concezione cartesiana, nonostante la sua limitatezza, nel Continente era in vigore per un periodo relativamente lungo, e solo negli anni '20 del secolo XVIII° ha concesso gradualmente il proprio posto alla concezione newtoniana della fisica.

A questo punto forse vale la pena di dare un'occhiata ad alcuni momenti importanti dello sviluppo della fisica nei secoli XVII°-XVIII°. Come segnala Károly Simonyi, secondo le direttive di Bacon possiamo tentare di scoprire la forma o legge dei fenomeni semplici con la nostra mente purificata dagli idoli, rivolgendo la nostra domanda direttamente alla natura. Nei confronti del calore, per esempio, Bacon per mezzo dell'analisi effettuata con la sua tabella speciale (chiamata del 'più e del meno') scoprì che il calore ed il movimento possono essere messi in relazione tra di loro. In base a questa scoperta la sua unica constatazione significativa era che il calore è una forma di movimento. Simonyi accentua anche che Bacon indicò in modo appropriato lo scopo delle ricerche scientifico-naturali, che indicò adeguatamente che le leggi della natura devono essere tratte dalla natura stessa, e affermò correttamente il carattere autonomo della scienza. Il suo metodo induttivo però accentuava unilateralmente l'importanza della catalogazione, e per questo risulta inutilizzabile. Bacon non si rese conto dello sviluppo contemporaneo della scienza e dei metodi.⁹

Nel caso di Descartes, secondo la ricostruzione di Simonyi, ci sono due momenti importanti: l'accentuazione del metodo matematico-deduttivo, e la concezione di Descartes della materia, secondo la quale le qualità primarie della materia sono l'estensione e il movimento (legate strettamente tra di loro). In base a questa concezione ogni qualità, incluso l'effetto della gravità, deve essere ridotto

⁹ Cfr. K. SIMONYI, *A fizika kultúrtörténete [La storia culturale della fisica]*. Budapest, Gondolat K., 1986, pp. 202-203.

all'estensione e al movimento dei corpi. Nella filosofia della natura formulata da Descartes qualsiasi interazione tra i corpi è possibile esclusivamente mediante il contatto tra di loro: così assumono rilevanza particolare il fenomeno e le leggi dell'urto. Secondo Simonyi, dal concetto dell'oscillazione d'impulso ed, infine, alle leggi di Newton, la via più corta passa attraverso le leggi dell'urto. Non si può sapere se sia stato casuale o no che quando Descartes impiantò il metodo matematico nella fisica formò un'immagine tale sulla materia che era appropriata per lo sviluppo della fisica dell'epoca.

I risultati positivi della concezione cartesiana della fisica vengono riassunti da Simonyi come segue. Descartes accentuò l'unità dell'intero mondo materiale e dimostrò che i movimenti dei corpi celesti e di quelli terrestri sono regolati dalle stesse leggi di movimento. Accentuò l'evidenza, affermò che i fenomeni sono razionalmente comprensibili e posti in evidenza. Questo porre in evidenza si collega strettamente col fatto che Descartes spiega i fenomeni del mondo con le leggi della meccanica. L'errore di Descartes invece era la sopravvalutazione del raziocinio a carico della sperimentazione.¹⁰

Secondo la spiegazione di Simonyi, a Newton spettava il compito di unificare le principali problematiche della fisica: il problema della caduta libera, dell'urto, del movimento circolare, e infine (in base alle leggi formulate da Descartes e Kepler) quello del movimento dei corpi celesti. La strutturazione dell'immagine unificata della meccanica e dell'intero mondo fisico si fondavano su due constatazioni di Newton. La prima è la legge del movimento di Newton, espressa nella formula *forza = massa X accelerazione*. La seconda è la legge universale della gravità, secondo la quale due corpi si attraggono secondo il rapporto diretto del prodotto delle loro masse e secondo il rapporto inverso del quadrato della distanza sussistente tra di loro.¹¹

La rilevanza filosofica di Newton viene riassunta da Simonyi come segue. Newton ha formulato ed ha stabilito a lungo termine il metodo delle scienze naturali, ha definito lo scopo della ricerca scientifica-naturale ed ha formato una visione unitaria e coerente del mondo. Secondo quanto afferma Newton nell'introduzione dei *Principia*, l'essenza della filosofia è quella di analizzare dai fenomeni di movimento le forze della natura, e quella di dedurre da queste forze gli altri fenomeni. Nelle *Regole filosofiche*, che anticipano il libro III° dei *Principia*, Newton scrive (secondo la ricostruzione di Simonyi) tra l'altro quanto segue. Prima regola: non attribuire più cause ad un fenomeno naturale di quanto sia necessario e sufficiente per la loro spiegazione. Seconda regola: per quanto sia possibile, ad uno

¹⁰ Cfr. K. SIMONYI, *op. cit.*, p. 206; p. 208.

¹¹ Cfr.: *op. cit.*, pp. 238-239.

stesso fenomeno riferiamo una stessa causa. (...) Quarta regola: nella filosofia della natura le affermazioni che risultano da induzione generale consideriamole del tutto o quasi del tutto vere, senza prendere in considerazione altre ipotesi possibili, fino a quando incontreremo fenomeni tali con l'aiuto dei quali queste affermazioni possono essere rese ancora più precise o sottoposte a delle eccezioni.

Dando un'occhiata alle opinioni dei grandi pensatori del Seicento – sempre seguendo Simonyi –, formulate nei confronti di essi stessi, è interessante per esempio l'opinione di Descartes su Galilei: „In generale trovo che [Galilei] filosofi meglio del solito nel senso che cerca di evitare nella maggior misura possibile gli errori della Scolastica e tenta l'analisi dei fenomeni fisici in base a dei presupposti matematici. Ed io condivido pienamente questa sua intenzione, perché considero che non c'è altro metodo per trovare la verità”. A proposito delle dimostrazioni geometriche di Galilei Descartes aggiunge che „uno non deve essere un geometra molto abile per formulare queste”, e in più Galilei, secondo Descartes, nel corso di queste dimostrazioni non seguì la strada più corta.¹²

Vico non riflette sui problemi sopraindicati della fisica. Non distingue, o non vuole distinguere, le diverse sfumature delle diverse concezioni sulla fisica (in quanto conosceva queste concezioni). Si creò un'immagine semplificata della concezione scientifica razionalista per rifiutarla a-priori. Nella validità esclusiva della concezione razionalista della scienza vedeva la rovina della cultura occidentale, ed in questo mostra analogie con Pascal (anche se Pascal, al contrario di Vico, dichiarava di essere dalla parte del giansenismo, impegnandosi così fino ad una certa misura anche ad essere dalla parte della concezione razionalista della scienza, ed indipendentemente dal fatto che Vico, a parte un unico riferimento filologicamente dimostrabile, non fa appello a Pascal) e con Rousseau.¹³

L'atteggiamento di Vico nei confronti della concezione razionalista della scienza non può essere interpretata adeguatamente da un approccio scienziista, neopositivista o neoidealista. A nostro parere, come già l'abbiamo espresso, questo atteggiamento può essere interpretato in modo relativamente autentico solo dall'approccio ermeneutico. Anche così sorge il problema del conflitto dei paradigmi. Nel caso dello stesso Vico è un problema comprendere in base a che cosa egli formula il giudizio sul razionalismo cartesiano, sulla matematicizzazione della fisica, e se si autodefinisce a-priori come estraneo. È possibile, è permessibile valutare il paradigma razionalista, che riconosce solo l'argomentazione razionalista, partendo dal

¹² Cfr. *op. cit.*, p. 252.; p. 257.

¹³ F. De Sanctis nella sua *Storia della letteratura italiana* segnala che Vico nell'*Autobiografia* fa un unico accenno negativo ai *Pensieri* di Pascal. Cfr.: F. DE SANCTIS, *Storia della letteratura italiana*, Milano, Fratelli Treves Ed., 1924, p. 245.

paradigma umanista, che riconosce allo stesso livello l'argomentazione razionalista e quella non-razionalista?

„Questo è lo spirito della nuova scienza: naturalismo e umanismo, fisica e psicologia. Cartesio, in maschera di Platone, porta la bandiera. Ma non inganna Vico, che gli strappa la maschera. – Tu non sei che un epicureo. La tua fisica è atomistica, la tua metafisica è sensista, il tuo trattato *Delle passioni* par fatto più per i medici che per i filosofi: segui la morale del piacere (...)” scrive F. De Sanctis.¹⁴ Siamo autorizzati davvero ad affermare che Vico abbia in qualsiasi senso „smascherato” gli errori della concezione scientifica moderna? Le incompatibilità significano gravi problemi in senso generico nei confronti delle interpretazioni, e così anche nel caso delle interpretazioni dell'opera di Vico. Abbiamo qui, per esempio, la concezione e il programma neoumanista della storia delle idee formulato da E. Grassi, che è stato così acutamente criticato da K. Popper nelle *Conjectures and Refutations*; possiamo affermare che sia adeguato criticare da un approccio analitico una concezione di fondamento ermeneutico? O per esempio possiamo affermare che R. Carnap è riuscito ad „eliminare” la metafisica e Heidegger, „per mezzo dell'analisi logica del linguaggio”? I diversi paradigmi sono paragonabili e mescolabili tra di loro? Domande di questo tipo a nostro parere non possono né devono avere una risposta. Dobbiamo essere soddisfatti per ora di una risposta provvisoria: tutto questo è *questione d'interpretazione*. Accettando questo, rimane pur un grave problema nel contesto del conflitto dei paradigmi, cioè identificare colui che, nel caso di un tale conflitto, per primo costringe l'altro ad accettare il proprio paradigma, poiché di solito questo non è identificabile. In ogni modo, per quanto riguarda le interpretazioni dell'opera di Vico, esistono interpretazioni, quelle di fondamento ermeneutico, che sostengono che la critica di Vico nei confronti del razionalismo è, sotto un certo aspetto, rilevante.

Tra le interpretazioni ermeneutiche dell'opera di Vico possiamo distinguere diverse sfumature. Grassi, analogamente a Gadamer, rappresenta una posizione radicale in relazione alla critica di Vico nei confronti del razionalismo. La distinzione della tradizione razionalista e di quella umanistica, l'intenzione programmatica di riabilitare l'umanesimo (che si riconduce all'opposizione alla concezione antiumanistica di Heidegger) sono fattori che determinano rigorosamente l'immagine di Vico creata dagli studiosi ermeneutici. Possiamo distinguere un'interpretazione ermeneutica moderata, i rappresentanti della quale sono E. Garin, N. Badaloni e M. Donzelli, i quali nelle proprie analisi fanno a meno del carattere programmatico di Grassi, e d'altro canto, nella problematica Vico-Descartes, sostengono il ruolo *attivo* di Vico nei dibattiti riferenti a Descartes, opponendosi in

¹⁴ F. DE SANCTIS, *op. cit.*, p. 248.

questo modo alla concezione sul Vico „genio solitario e isolato”, formulata dai neoidealisti.

Diamo prima un'occhiata all'interpretazione di Grassi, facendo cenno anche alla problematica dei conflitti e delle incompatibilità sussistenti tra i paradigmi, che in questo caso si rivela nella critica di Popper nei confronti di Grassi. Sulla concezione della storia delle idee di E. Grassi (1902-1991) hanno avuto effetto decisivo due sfere di idee. La prima è l'esistenzialismo di Heidegger e la sua critica nei confronti dell'umanesimo, la quale ha stimolato Grassi (insieme a Gadamer) ad elaborare una particolare concezione neoumanistica per la riabilitazione dell'Umanesimo (ossia di un concetto particolare di 'umanesimo'), l'essenza della quale è che nonostante la 'tradizione umanistica' fosse (con la morte di Vico) ormai conclusa, tuttavia porta un messaggio anche per il presente e può servire da fondamento per la riconsiderazione della nostra fede posta nella nostra civiltà iperrazionalista, ipertecnologizzata (e disumanizzata). L'altra fonte della concezione della storia delle idee formulato da Grassi è una critica (rispetto a quella dei fenomenologi) moderata dello psicologismo. K. Popper in realtà ritiene importante segnalare solo quest'ultimo come punto di partenza delle riflessioni di Grassi, quando nelle *Conjectures and Refutations* critica la serie di saggi intitolata *Studia Humanitatis*, nata dalla collaborazione di Grassi e Thure von Uexküll. Popper non si occupa del problema Grassi-Heidegger e neanche di quello Grassi-Vico. Ritiene che le opinioni di Vico si apparentano con quelle di Uexküll, e in più sono riconducibili alle tesi esposte nel *De nobilitate legum et medicinae* di C. Salutati. Popper, in più, identifica la concezione della scienza di Grassi (formulata appunto in base alle tesi di Salutati) con quella di Aristotele, secondo la quale le scienze naturali devono riconoscere come proprie i principi dedotti dalla Prima Filosofia. Popper ritiene quest'ultima concezione naturalmente inaccettabile e la rifiuta.¹⁵

Sarebbe proprio rischioso e anche inutile discutere con Popper, ma forse vale la pena di richiamare l'attenzione su un problema triviale: la concezione della scienza di Grassi non è aristoteliana. Grassi non afferma che la scienza deve strutturarsi in modo tale da poter essere compatibile con la concezione della scienza di Aristotele, ma afferma che la concezione razionalista della scienza può essere ricondotta all'interpretazione *forte* di certe tesi aristoteliane, ed è proprio quest'interpretazione forte che può e deve essere rivalutata. Questo costituisce il filone della concezione della storia delle idee formulata da Grassi, e se Popper non ha percepito questo, o l'ha malinteso, evidentemente ha ravvicinato ed ha pure criticato in modo inappropriato la problematica esposta da Grassi.

¹⁵ Cfr. K.R. POPPER, *Conjectures and Refutations - The Growth of Scientific Knowledge*, Routledge, Fifth ed. (Rev.), 1989, Repr. (1991) 1995 by Routledge, pp. 377-384.

Possiamo qui fare cenno anche all'incomprensione di Popper nei confronti di Vico. Nella *Miseria dello storicismo* c'è un solo riferimento a Vico, in relazione al problema della legge dell'evoluzione. Popper qui cataloga Vico insieme agli „evoluzionisti”, che sono caratterizzati come segue. (a.) Rifiutano che il processo evolutivo sia unico; (b.) sostengono che nel processo evolutivo si possa scoprire un *trend*, una tendenza o direzione e che si possa formulare una ipotesi affermando questo stesso *trend*, che sarà controllabile con l'esperienza futura; (c.) formulano un parallelismo tra l'evoluzione individuale e quella sociale (e in questo posto accenna Popper il nome di Machiavelli, Vico e Spengler). Come afferma Popper, secondo questi evoluzionisti la storia si ripete, il ciclo vitale delle civiltà è simile al ciclo vitale delle specie animali; tutto ciò è teoria metafisica, aggiunge Popper, e il problema principale è che tale teoria non è capace di dimostrare nulla.¹⁶

Per quanto riguarda le formulazioni del punto (c.), l'analisi di Popper è sostanzialmente adeguata, giacché in Vico vengono messi in parallelo le tre fasi dello sviluppo individuale (senso, fantasia, ragione) con le tre fasi della storia (età degli dèi, degli eredi e degli uomini). Nel caso di Spengler è possibile che l'analisi popperiana non sia del tutto appropriata, giacché secondo Spengler le culture sono organismi, e la storia del mondo è la biografia comune di questi. In più, se poniamo le forme di queste culture di fronte allo spirito, secondo quanto afferma Spengler, allora dovremmo anche essere capaci di trovare la forma arcaica della cultura, la quale, come ideale di forma, serve da fondamento a tutte le culture *particolari*.¹⁷

C'è un'altro riferimento, da parte di Popper, che indirettamente può essere messo in relazione con Vico (anche se Popper non nomina qui Vico) quando Popper, in opposizione alle correnti holistiche, mostra un'alternativa considerata da lui stesso come positiva, quella dell'„ingegnere sociale”. Come scrive, l'ingegnere sociale per mezzo di passi gradualmente riconosce che le istituzioni sociali sono solamente in piccola parte costruite coscientemente, mentre la maggior parte di queste si forma per effetto di azioni umane non-intenzionali.¹⁸ Questa concezione di Popper probabilmente si riconduce a Kant, che (nelle sue opere di filosofia della storia) con riferimento agli inizi della formazione della società umana ritiene che, giacché il filosofo nell'analisi delle attività umane non può presupporre nessuna intenzione razionale negli individui, non c'è altra via che quella di tentare di scoprire uno *scopo naturale*, per conseguenza del quale sia possibile formulare lo stesso una storia delle creature senza progetto proprio, svolgentesi secondo un dato progetto naturale. Se Popper avesse conosciuto un poco meglio Vico, avrebbe

¹⁶ Cfr. K.R. POPPER, *La miseria dello storicismo*, IV/27.

¹⁷ Cfr. O. SPENGLER, *Declino dell'Occidente*, I., Cap. II., I/6.

¹⁸ Cfr. K.R. POPPER, *La miseria dello storicismo*, III/21.

saputo che la menzionata tesi di Kant era stata già formulata nella tesi di Vico secondo la quale „pur gli uomini hanno essi fatto questo mondo di nazioni (...); ma egli è questo mondo, senza dubbio, uscito da una mente spesso diversa ed alle volte tutta contraria e sempre superiore ad essi fini particolari ch'essi uomini si avevan proposti; quali fini ristretti, fatti mezzi per servire a fini più ampi, gli ha sempre adoperati per conservare l'umana generazione in questa terra”.¹⁹ Naturalmente Kant, non conoscendo l'opera di Vico, non ha preso da Vico questo pensiero. Ma se Popper avesse letto, a parte Vico, l'interpretazione di Gentile dell'opera di Vico (che sarebbe stata proprio un'assurdità) avrebbe saputo che il concetto della 'provvidenza' alla quale Vico, senza nominarlo, in questo passo si riferisce, si identifica col concetto della 'natura'.²⁰ Concludendo, se Popper avesse conosciuto Vico e Grassi un poco meglio, forse li avrebbe pure valutati un poco di più.

Ma torniamo a Grassi stesso. Egli, analizzando la tradizione umanistica e, in rapporto a questa, l'opera di Vico, parte da un pregiudizio positivo la cui essenza è che la corrente culturale denominata „tradizione umanistica” include elementi dal punto di vista filosofico insostituibilmente importanti e di valore, indipendentemente dal fatto che le storiografie delle idee predominanti dopo Descartes lo negavano o non lo affermavano. Criticando gli storiografi delle idee neoidealiste, Grassi giudica la concezione cassireriana dell'umanesimo e del rinascimento, perché „Cassirer (...) analizza la rilevanza filosofica dell'umanesimo e del rinascimento dal punto di vista del problema speciale dell'epistemologia, e valuta la filosofia del periodo, come se questa avesse intuito prima di tutto questo problema. In connessione a questo si è diffusa l'opinione secondo la quale la tradizione umanistica ha soprattutto importanza letteraria e la sua rilevanza filosofica è solo secondaria. Le argomentazioni che servono da fondamento a quest'opinione sono davvero caratteristiche: hanno le proprie radici nelle affermazioni di Descartes: „(...) queste tesi cartesiane tutt'ora determinano la nostra attitudine nei confronti dell'ideale umanistico della cultura, e della priorità del problema della parola”.

Concretamente in relazione alla critica di Vico nei confronti di Descartes, Grassi ci indica tra l'altro che siccome „le intenzioni primarie di Descartes si riferiscono al 'primo vero' (...), il campo della semplice probabilità, così anche quello del 'verisimile' deve essere secondo lui escluso dalla filosofia. Così sopra-passa Descartes per esempio l'arte dell'eloquenza, le arti figurative e la storia, giacché le ritiene aree tali dove non è la verità, ma il 'probabile' ad avere priorità. (...) Vico indica accentuatamente le conseguenze negative della filosofia critica, in quanto dimostra quali discipline dovrebbero per mezzo di essa essere escluse dalla

¹⁹ G.B. VICO, *La Scienza Nuova*, op. cit., „Conchiusione dell'opera”, p. 705-706.

²⁰ Cfr. G. GENTILE, *Studi Vichiani*, in: „Opere”, Fondazione G. Gentile per gli studi filosofici, 1968, p. 158-161.

cultura filosofica. Le tratta una per una (così la poesia, l'arte della retorica, l'educazione politica, la storia, ecc.), e indica il 'verisimile' come quel campo comune dove le radici di queste si trovano: quel 'probabile', nei confronti del quale il 'vero' ed il sapere derivante da questo non è competente. L'arte della retorica fa parte del dominio del 'probabile' perché rivolge la propria attenzione allo stato d'animo sempre in cambiamento dell'uditore; e allo stesso modo qui si trova la saggezza pratica – la 'prudenza' –, cioè la capacità politica, giacché sempre si rivolge a dei casi unici e in cambiamento".²¹

Concretamente in relazione alla critica di Vico nei confronti di Descartes, Grassi ci indica tra l'altro che siccome „le intenzioni primarie di Descartes si riferiscono al 'primo vero' (...), il campo della semplice probabilità, così anche quello del 'verisimile' deve essere secondo lui escluso dalla filosofia. Così sopra-passa Descartes per esempio l'arte dell'eloquenza, le arti figurative e la storia, giacché le ritiene aree tali dove non è la verità, ma il 'probabile' ad avere priorità. (...) Vico indica accentuatamente le conseguenze negative della filosofia critica, in quanto dimostra quali discipline dovrebbero per mezzo di essa essere escluse dalla cultura filosofica. Le tratta una per una (così la poesia, l'arte della retorica, l'educazione politica, la storia, ecc.), e indica il 'verisimile' come quel campo comune dove le radici di queste si trovano: quel 'probabile', nei confronti del quale il 'vero' ed il sapere derivante da questo non è competente. L'arte della retorica fa parte del dominio del 'probabile' perché rivolge la propria attenzione allo stato d'animo sempre in cambiamento dell'uditore; e allo stesso modo qui si trova la saggezza pratica – la 'prudenza' –, cioè la capacità politica, giacché sempre si rivolge a dei casi unici e in cambiamento".²²

In base alle interpretazioni ermeneutiche, e questo ha un'importanza particolare nell'analisi di Grassi, Vico dunque è l'ultimo rappresentante della tradizione umanistica. La tradizione umanistica, secondo quanto accentua Grassi, „rigettò la priorità del 'vero', perchè attribuì importanza fondamentale al 'possibile' e al 'probabile'. Vide l'essenza non nella definizione del primo vero e nelle conclusioni deducibili da esso – e proprio qui si può afferrare che Popper ha malinteso oppure non ha capito il pensiero di Grassi –, ma nel 'ritrovare' dei principi primi della nostra attività cognitiva e del nostro comportamento e nell'„invenzione' del *vero* e del *probabile*. (...) L'essenza e l'attualità dell'umanesimo italiano – scrive Grassi – consiste nella nuova concezione della cultura filosofica. Come controparte della scolastica logicista e razionalista del tardo medioevo, e

²¹ E. GRASSI, *Die humanistische Tradition: Die Einheit von 'res' und 'verba'*, (in: „Macht des Bildes: Ochnmacht der rationalen Sprache" [1970]), traduzione ungherese in: „Athenaeum", I., 1992/2., pp. 53-54.

²² E. GRASSI, *op. cit.*, p. 59.

discutendo con questa scolastica, cerca l'essenza dell'uomo nel suo sviluppo concreto, patetico e storicamente determinato, cioè nella sua *storicità*".²³

Già abbiamo fatto accenno ai due sistemi d'argomentazione legati alle due tradizioni distinte da Grassi. Come già si è detto, in questo schema alla tradizione umanistica si ricollega dunque una struttura d'argomentazione insieme razionale e non-razionale, mentre alla tradizione razionalista si ricollega esclusivamente la struttura d'argomentazione razionale. Ma, nella lettura di Vico effettuata da Grassi, queste due strutture d'argomentazione una volta costituivano un'unica struttura, e si sono separate solo in un certo stadio storico (forse quando le condizioni linguistiche-strutturali del pensare filosofico si erano già formate).²⁴

Per concludere provvisoriamente l'analisi dell'interpretazione di Grassi, ecco una serie tipica di enunciazioni grassiane sulla genesi del linguaggio e sulla separazione sopramenzionata delle due strutture d'argomentazione.

„Con la parola si manifesta l'intento specificamente umano di superare l'isolamento del soggetto dagli oggetti che lo circondano per trovare la «symplokè» che unifica soggetto e oggetto (sostantivi) nell'ambito temporale (verbo), manifestazione della realtà come storicità. La prima symplokè si compie sull'ambito poetico, fantastico. «Principio di tal' origini e di lingue e di lettere si truova essere stato ch'i primi popoli della gentilità, per una dimostrata necessità di natura, furon poeti, i quali parlarono per caratteri poetici. (...) Tali caratteri si truovano essere stati certi *generi fantastici* (ovvero immagini /.../) ai quali riducevano tutte le spezie o tutti i particolari a ciascun genere appartenenti. (...) Tali generi (...) erano formati da *fantasie* robustissime, come d'uomini di debolissimo raziocinio, se ne scuoprono le vere sentenze poetiche, che debbon essere sentimenti vestiti di grandissime passioni, e perciò piene di sublimità e risveglianti la meraviglia» [G.B. VICO, *La Scienza Nuova*, op. cit., pp. 114-115.]. In siffatto linguaggio poetico – ci indica Grassi – non esiste per Vico dualismo di *logos* e *pathos*: è lui a «istituire» la realtà sociale e storica originaria, superando quel dualismo di *logos* e *pathos* che la tradizione razionalistica ha tentato invano di ridurre ad unità «vestendo» di volta in volta concetti razionali con immagini per renderli «patetici» e quindi «attivi»! «'Logica' vien detta dalla voce 'lógos', che prima e propriamente significò 'favola', che si trasportò in italiano 'favella' (...) la quale ne' tempi mutoli nacque

²³ *op. cit.*, p. 86.

²⁴ Wolfgang Röd nell'ambito della sua conferenza intitolata *Die Debatte Über das Cogito in der Philosophie der Gegenwart* (tenuta a Budapest il 24/XII/96), ha ricostruito in senso critico l'interpretazione dell'opera di Descartes effettuata da Derrida, il cui elemento importante è che, secondo Derrida, lo scopo di Descartes sarebbe stato quello di presentare lo stato nel quale la 'follia' e la 'razionalità' ancora non è separata, nel quale dunque è ancora in vigore lo stadio antecedente alla *différance* del 'razionale' e dell' 'irrazionale'.

mentale (...): onde 'lógos' significa 'idea' e 'parola'. (...) Onde tal prima lingua ne' primi tempi mutoli delle nazioni (...) dovette cominciare con cenni o atti o corpi ch'avessero naturali rapporti all'idee. (...) Cotal primo parlare, che fu de' poeti teologi, non fu un parlare secondo la natura delle cose (...), ma fu un parlare fantastico per sostanze animate, la maggior parte immaginate divine» [G.B. VICO, *La Scienza Nuova*, op.cit., pp. 280-281.]”.²⁵

Vorremmo fare solo un breve riferimento alle interpretazioni ermeneutiche „moderate”. Tra questi interpreti troviamo anche delle grandi autorità, come lo è E. Garin. Garin ha intenzione di distruggere, con alcuni suoi colleghi (che non sono neanche del tutto sconosciuti), con N. Badaloni e M. Donzelli quel „pattern” interpretativo neoidealista, secondo il quale Vico sarebbe stato un pensatore solitario, isolato e retrogrado. Per fare questo si possono usare alcune evidenze filologiche, prima di tutto le due „Risposte” che ha scritto Vico nel 1711-12 alle due obiezioni di un recensore anonimo. Queste evidenze confermano che Vico sia stato partecipe attivo della vita pubblica scientifica *italiana*. Garin e gli altri interpreti accennati però vanno oltre e cercano di dimostrare filologicamente che Vico sia stato partecipe della vita pubblica scientifica a livello europeo nel senso che era in breve tempo al corrente di certi avvenimenti nuovi. Quali informazioni potevano raggiungere Vico nei confronti della vita pubblica scientifica europea?

All'inizio della nostra indagine abbiamo stabilito che Vico, con grande probabilità, non era al corrente nei dettagli dei dibattiti con riferimento alla matematizzazione della fisica, ma nonostante ciò ha preso posizione su questo problema. Invece si può supporre, in base alle ipotesi di Garin e dei suoi colleghi, che Vico avesse potuto conoscere certe opere critiche, le quali „nell'Europa a lui contemporanea rifiutano le esasperazioni quantificatrici di Hobbes e di Spinoza: le passioni come forze che si sommano e si sottraggono, come numeri e figure geometriche”.²⁶ Garin fa pure riferimento alla famosa *Declamatio de incertitudine et vanitate scientiarum et artium* di Cornelio Agrippa, dalla traduzione francese della quale Vico cita nella prima edizione della *Scienza Nuova*.

Per concludere provvisoriamente la nostra analisi della critica di Vico nei confronti del razionalismo, citiamo un brano caratteristico di Garin, nel quale egli cerca di mettere in evidenza, e forse non senza fondamento, che Vico non era assolutamente solo con le sue riserve nei confronti della concezione radicalmente razionalista della scienza nell'Europa contemporanea, e così non possiamo neanche affermare che Vico fosse stato un pensatore solitario, isolato e retrogrado.

²⁵ E. GRASSI, *La facoltà ingegnosa* (...), op. cit., pp. 139-140.

²⁶ E. GARIN, *Vico e l'eredità del pensiero del Rinascimento*, in *Vico oggi*, Roma, A. Armando Ed., 1979, p. 75.

„(...) tutta una fascia del pensiero europeo” rimette in questione „la scelta della scienza fisico-matematica come scienza privilegiata, che il Seicento aveva fatto dopo il gran fermento umanistico-rinascimentale. Sull’assimilazione del mondo all’uomo, del macrocosmo al microcosmo; sulle teorie dell’anima del mondo e di un universo vivente, orientato verso fini e beni e significati, aveva prevalso un mondo calcolabile, misurabile – la macchina del mondo. Prima degli animali-macchine di Descartes, prima dell’assimilazione cartesiana dell’uomo medesimo a una macchina idraulica, nell’ambito galileiano si era avanzata l’idea di ridurre l’uomo, tutto l’uomo ivi compresa la vita interiore, a un complesso di moti calcolabili – a una macchina. E c’è appena bisogno di ricordare la grande opera del Borelli *de motu animalium*, così perfettamente inserita nel suo sforzo di unificare la concezione dell’intera realtà in un sistema meccanico, senza più differenza alcuna fra cielo e terra, fra interno ed esterno. Questa scelta, che – come Vico vede benissimo – è innanzitutto una scelta metafisica, [alla fine del Seicento] entra in crisi e costringe a rimettere in discussione tutti i fondamenti del sapere”.²⁷

Garin, in questa sua analisi ormai classica, ci segnala innanzitutto che i tentativi razionalistici per eliminare lo scetticismo erano tutti (provvisoriamente) invani, proprio perché invece di poter eliminare il loro bersaglio primario, lo scetticismo appunto, per mezzo della loro attività scientifica razionalista hanno reso possibile il sorgere di uno scetticismo molto più brutale. E proprio in questa nuova ondata scettica che è apparso Vico, che, con l’intento di superare tali circostanze di profonda crisi scettica, ha cercato di ricondurre i fondamenti del sapere (diversamente da come lo aveva fatto il razionalismo) al sapere storico.

²⁷ E. GARIN, *op. cit.*, pp. 75-76.

IRÓNIA ÉS MELANKÓLIA LEOPARDI RÖVID ERKÖLCSI ÍRÁSOK C. KÖNYVÉBEN

I.

1826. december 26-án Leopardi levelet ír kiadójának, Antonio Fortunato Stellának, és arra kéri, különös gonddal készítse elő új műve kiadását, amely „komoly tartalmú, teljesen filozofikus és metafizikus könyv..., noha bizonyos könnyedséggel van megírva.”¹ A szóban forgó könyv a *Rövid erkölcsi írások*at tartalmazza, amely meg is jelenik a rákövetkező évben, felmutatva az 1824-es év gazdag prózai termését, huszonegy dialógust és novellát. Szerzőnk később új darabokkal bővíti a kötetet. Az 1834-es kiadás további két, 1832-ben szerzett írást is tartalmaz (*Trisztán és Barátja párbeszéde*, *Az évkönyvárus és egy járókelő párbeszéde*), ugyanakkor kimarad *Az olvasó és Sallustius párbeszéde*. A *Rövid erkölcsi írások* végső megfogalmazása posztumusz kötetként, 1845-ben lát napvilágot Firenzében. Itt olvasható először a *Lampszakoszi Stratón apokrif töredéke* (1825), a *Kopernikusz*, valamint a *Plótinosz és Porphüriosz párbeszéde* (1827).

1822. novemberében Leopardi nagyon várt utazásra indul Rómába. Ekkor 24 éves és először hagyja el szülővárosát, a Marche tartománybeli Recanatit, ahol a helység köztisztviselői álló grófi családjának elsőszülöttjeként élt. A kielégíthetetlen tudásslomszomjú és kifinomult érzékenységgel Giacomo már tíz éves korától minden tanári irányítás nélkül, apja könyvtárába zárkózva tölti napjai nagy részét (a könyvtár tizenhatezer kötetes gyűjteménye a korban kifejezetten impozánsnak mondható), ahol – saját bevallása szerint – hosszú évekre „örült és kétségbeesett” tanulmányokba temetkezik, miközben irodalmi és tudományos művekkel álmodik hírnevet és dicsőséget szerezni magának.²

Meglepően gazdag a gyermek Giacomo intellektuális termése. Egymás után sorjáznak az olaszul és latinul írt prózák, rövidebb poémák, szonettek és canzonetták, amelyekben erősen jelen vannak az olvasmányaihoz ellesett különböző modellek: Homérosz, Ovidius, Horatius, Tasso és Alessandro Verri, Cesarotti és

¹ In G. LEOPARDI: *Tutte le opere*, szerk. W. Binni és E. Ghidetti, I–II. köt., Firenze, Sansoni, 1969, 1274. o.

² Vö. G. L. levele Pietro Giordanihoz 1818. március 2-án; ill. Carlo Pepolihoz 1826. (hónap és nap megjelölése nélkül), in *Opere* I., 1050. o.; ill. 1271. o.

Edward Young.³ Lenyűgöző erudíció foglaltatik az 1813-ban, mindössze tizenöt évesen írt *A csillagászat története* (La storia dell'astronomia) és a két évvel későbbi *Tanulmány az ókoriak népi hiedelméről* (Saggio sugli errori popolari degli antichi) c. traktátusaiban. Miután önállóan megtanul görögül és héberül, Giacomo görög auktorok olvasásába és feldolgozásába kezd: terjedelmes írásban tárgyalja a II. századi egyházatyák működését (*Fragmenta Patrum Graecorum*) és zsoltárfordítást tervez; görögből átülteti többek között Szapphó, Theokritosz, Anakreón epigrammáit, majd nagyobb vállalkozásként lefordítja az *Odüsszeia* első könyvét és az *Aeneis* második könyvét. E két utóbbi fordítása 1817-ben nyomtatásban is megjelenik.⁴ Egy évvel később hazafias költeményekkel lép a nagyközönség elé (*Itáliához, Dante szobrára*), majd kirobbanó sikerükön felbuzdulva újabb canzonékat szerez, 1823-ig összesen tízet. Ezekkel csaknem párhuzamosan születnek bensőséges hangulatú idilljei, amelyeket azonban még évekig féltékenyen őriz dolgozóasztalának fiókjában.⁵

Ez a költői ambícióktól fűtött, lángoló lelkű fiatalember indul tehát 1822. őszén Rómába. Kiszabadulva az eldugott vidéki kisvárosból, ahol „kisszerűség, közönséges kapzsiság és mindenki mindenkivel szembeni gyűlölet uralkodik”,⁶ végre az igazi élet horizontját reméli maga előtt megnyílni. De a Rómában töltött hónapok keserves csalódást jelentenek számára. Carlo öccsének írt egyik levelében⁷ bevallja, hogy a nagy dolgok látványa nem okoz neki örömet, sőt már az első napon megunta őket. Rokonai házában gyakran egyedül érzi magát, a hatalmas távolságok fárasztják, a város szépségeit szinte észre sem veszi. Szánalmas kicsinyességet fedez fel a híres emberekben, akiknek társaságára annyira vágyott, s „mind undort keltenek” benne a frivol szórakozásba merült nők.

³ Mikor 1814-ben, tizenhat évesen Leopardi összeállítja gyermekkori műveinek jegyzékét (*Indice delle produzioni di me G. L. dall'anno 1809 in poi*), hat vaskos kötetbe rendezi verses és prózai írásait. Vö. R. DAMIANI: *Vita di Leopardi*, Milano, Mondadori, 1992, 67. o.

Egyebek mellett ez a zseniális koraérettség helyezte őt az utókor szemében a kor legnagyobbjai közé. Vö. SZANA TAMÁS: *Nagy szellemek: Leopardi, Poe Edgar, Burns, Tenger, Heine, Lenau*, Pest, ed. Aigner Lajos, 1870.

⁴ Leopardi első irodalmi próbálkozásairól részletesen ír kiváló monográfiájában KOLTAY-KASTNER JENŐ: *Leopardi*, Szeged, Ed. Univ. Szegediensis, 1948, 13. o. és köv.

⁵ A tíz canzone (*Itáliához, Dante szobrára, Angelo Mathoz, Paolina menyegzőjére, Egy labdajáték-verseny győztéséhez, Brutus minor, A tavaszhoz, Himnusz az ősatyákhoz, Sappho utolsó éneke, Hölgyéhez*) együtt először a bolognai Nobili kiadónál jelenik meg 1824-ben. Az 1819. és 1821. között komponált idilliek (*A végtelenség, A holdhoz, Ünnepeste, Az álom, Magányos élet*) a milánói „Nuovo Ricoglitore” c. folyóirat hasábjain olvashatók először 1825. decembere és 1826. januárja között.

⁶ In *Gondolatok* XCIV.

⁷ Vö. G. L. levele Carlo Leopardihoz 1822. november 25-én, in *Opere*, I., 1129. o.

Rómában Leopardi „első és egyetlen öröme”, hogy felkeresi Tasso sírját,⁸ ahol alkalmat van eltöprengeni Tasso művészi nagysága és szegényes, dísztelen sírja közti felháborító ellentétén. Ez a személyes tapasztalat utóbb a dicsőség semmiségének gondolatává mélyül benne, amely a *Rövid erkölcsi írások* leghosszabb darabjának⁹ lesz a témája. Hogy elüsse az idejét, filológiai munkákba merül. Egyebek között kommentárral látja el a Vatikán könyvtárosa, Angelo Mai által nem sokkal korábban megtalált Cicero-kéziratot, a *De Republica*-t, s hozzálát, hogy katalógust készítsen a Barberini-könyvtár tizenkét görög kódexéhez.¹⁰ Közben lesújtó véleménye van a rómaiakról, megismerkedik néhány érdekes külföldi személyiséggel: a porosz követtel, B.G. Niebuhrral, aki maga is tudós ember – később kiváló munkát ír a római birodalom történetéről –, a porosz követségi tanácsossal, Karl Bunsennel és a belga irodalmárral, A. M. Jacopssennel. Később is levelezésben marad velük, akik Európa szerte lelkes hírvivői lesznek Leopardi kimagasló filológusi kvalitásainak.¹¹

Ugyancsak leveleiből értesülünk róla, hogy a Rómában szerzett keserves tapasztalatok nemcsak feledtetik szerzőnkkel a szülői ház egyhangú szürkeségét, de azt egyenesen meleg, családi fészekké varázsolják képzeletében. Nem csoda, hogy az 1823. késő tavaszán hazaérkező Leopardira nyugodt, békés időszak köszönt. A római hónapok csöndje után újjáéled költői hangja is. Szeptemberben odát ír *Hölgyéhez*, ez egyben utolsó verse a most következő két és fél éves recanatii tartózkodásának, s tartós filológiai érdeklődésének jeleként lefordítja Szimonidesz egyik töredékét.

II.

1824. januárjától kezdve ez az alkotói *revival* gyümölcsözi egymás után a *Rövid erkölcsi írások* gerincét alkotó húsz darabot. Jogosan merülhet fel a kérdés, miért éppen prózában írja meg könyvét Leopardi, s eközben miért hagy fel szinte teljesen a versírással? Ha röviden akarnánk válaszolni, azt mondhatnánk, hogy

⁸ Vö. G. L. levele Carlo Leopardihoz 1823. február 20-án, in *Opere*, I., 1150. o.

⁹ A szóban forgó darab a *Parini, avagy a dicsőségről*.

¹⁰ Vö. G. L. levele Carlo Leopardihoz 1823. január 6-án, in *Opere*, I., 1141. o.; Monaldo Leopardihoz 1823. március 5-én, in *Opere*, I., 1151. o.

¹¹ Ez különösen érvényes Németországra. Gondoljunk Nietzsche-re, aki fiatalkorában Leopardi lelkes olvasója volt, „[er ist] der grösste Prosaiker des Jahrhunderts” – mondja róla (*Geschichte der Griechischen Beredsamkeit*, in *Gesammelte Werke*, V. Band, München, Musarion Verlag, 1922, 17. o.), Leopardiban Goethe mellett az utolsó nagy költő-filológust látja (in *Richard Wagner in Bayreuth. Unzeitgemässe Betrachtungen* IV; IV 1, 75).

Leopardi filológusi munkásságának komoly tudományos értékét tisztázza S. TIMPANARO: *La filologia di Giacomo Leopardi*, Firenze, 1955.

ebben a könyvben látszik beérni Leopardinak egy régen dédelgetett terve, ti. az, hogy megalkosson egy olyan, az olasz irodalomból szerinte mindaddig hiányzó prózát, amely lényegét tekintve modern, ugyanakkor formai és stílári tökéletességben nem marad el az ókori klasszikusoktól. Az effajta művészi igény igencsak eleven volt a korban, és az olasz irodalom megújítása szempontjából alapvetőnek számított. Utaljunk csak a másik szerző óriására, Manzoni-ra, aki ugyan szerzőnkől függetlenül és teljesen eltérő elvek talaján munkálkodva, de ugyancsak hasonló vállalkozásra készül ebben az időszakban.¹² Mégis, közelebbről milyen prózára gondolt Leopardi? Erről némi fogalmat szerezhethünk Leopardi naplójából, a *Zibaldone*-ből. Témánk szempontjából különösen tanulságos az a hosszú feljegyzés, amely 1823. szeptemberében, vagyis könyvünk megkezdése előtt alig néhány hónappal korábban íródott.¹³

Ebben a feljegyzésben Leopardi sanyarú képet fest az olasz irodalom aktuális állapotáról. Míg a franciák, az angolok és a németek ragyogó szellemi teljesítményt nyújtanak minden tudományban és műfajban – mondja –, addig Itáliában a XVII. századtól tartó politikai hanyatlás odavezetett, hogy az olaszok megszűntek nemzetként létezni, és „Itáliában azóta nincs egyetlen eredeti író sem, mindenki csak az ókoriakat utánozza, úgyhogy irodalmunk azóta stagnál és mozdulatlanságba merevedett” (*Zib.*, 3320–3321). Leopardi szerint sürgősen változtatni kell ezen a helyzeten, amennyiben „majdcsak újra kell teremteni a hosszú időn keresztül szünetelt irodalmat”, amely legyen nemzeti jellegű, ugyanakkor szóljon „modern dolgokról és modern módon” (*Zib.*, 3322–3323). Mivel pedig ez nem lehetséges a régi nyelven, szükséges megteremteni a modern olasz irodalmi nyelvet.¹⁴ Ismervén az olasz nyelv rendkívüli gazdagságát és szépségét, Leopardi számára világos, hogy „ha a modern Itáliának modern irodalmat akarunk adni, nem az a dolgunk, hogy megváltoztassuk, szétzúzzuk vagy megújítsuk régi nyelvet, hanem az, hogy modernizáljuk azt, miközben megőrizzük alapjait, sajátosságait s valamennyi erényét, s így elérjük, hogy a modern olasz irodalmi nyelv a régi nyelv folytatása, eredője lesz, sőt maga lesz a folytatásra lelt régi nyelv” (*Zib.*, 3321–3326). Nem kevesebbre, mint a modern olasz irodalmi nyelv megteremtésére vállalkozik tehát Leopardi, s naplórészletünk folytatásában lángoló szavakkal ecseteli ennek a feladatnak a nagyszerűségét és megannyi nehézségét. Ennek kapcsán felfigyelhetünk szerzőnk éleslátására és irodalmi tudatosságára. Amikor a modern olasz irodalom sorsát elválaszthatatlannak ítéli a nemzeti nyelv

¹² Alessandro Manzoni történelmi regénye, *A jegyesek* 1825-ben, Milánóban jelent meg első változatban.

¹³ *Zibaldone*, 3318–3338 (1823. szeptember 1–2.). Most és a továbbiakban a napló kéziratának eredeti lapszámozását adom meg.

¹⁴ Leopardi nyelvfilozófiájáról ld. KOLTAY- KASTNER JENŐ, id. mű, 57.o.

ügyétől, a risorgimento szellemiségében jár el; amikor hangoztatja, hogy ennek az irodalomnak korszerűnek kell lennie, a modern időknek kell műveket alkotnia, a romantikusok fő követelményét fogadja el. Mindazonáltal lényeges hozzátenni, hogy Leopardi egyedi tartalommal ruházta fel a „korszerű” és „modern” jelzőt.

Leopardi korán arra a meggyőződésre jut, hogy az igazi költészet – az, amelyik a képzelet, a szenvedélyek, az éltető természet közelségének erejéből születik – nemcsak haszontalanná, de feleslegessé és idegenné vált saját korában, az ész mindenhatóságát hirdető században. Amikor 1818-ban írt vitairatában (*Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*) a romantikusokkal szemben a klasszicistákat veszi védelmébe, tulajdonképpen egész gondolkodásának nagy dilemmájával küzd: hogy ti. „civilizáció” és „természet” állandó és a történelem folyamán egyre éleződő szembenállásának tudatában és azt elismerve, vajon van-e még lehetőség arra, hogy a totális élet levegőhöz jusson egy megszenteltetett, minden eszményt és értéket radikálisan szétmállasztó korban?¹⁵ Leopardi ekkori válasza pozitív és igenlő: fennáll az említett lehetőség, de csak úgy, ha kivonjuk magunkat a romantikusok által követendőnek vélt ész uralma alól, és hagyjuk, hogy a bennünk is élő gyermeki képzelőerő végbevigye bennünk mindazokat a hatásokat, amelyek csodálatos költészetet teremtettek az ókorban.¹⁶ A fiatal Leopardi klasszicizmusá tehát – Bruno Biral szavait idézve – elsősorban „morális válasz saját korára, amely kilúgozza az érzelmeket, amennyiben egy utilitarista szemléletet kényszerít mindenkire”.¹⁷

Az ekkor körvonalazódó ellentétpár terminológiai pontosítására 1821. márciusáig kell várnunk, amikor a *Zibaldone* lapjain Leopardi kidolgozza a nem kevés schilleri¹⁸ áthallást megengedő distinkciót antik „képzeti” költészet és modern „szentimentális” költészet között: „A szentimentális költészet kizárólagos és egyedüli sajátja ennek a századnak, miként az igazi és tiszta képzeti költészet kizárólagos és egyedüli sajátja volt a homéroszi időknek – írja. Következésképpen a költészet nem sajátja ennek a századnak, s nem is kell csodálkoznunk rajta, ha haldoklik... A szentimentális költészet a filozófián, a tapasztalaton, az emberek és dolgok ismeretén alapszik és azokból táplálkozik, míg az előző költészetnek az volt a lényege, hogy az ámitás ihlette” (*Zib.*, 734). Miként látjuk, Leopardi gondolkodásának dinamikája mostanra illuzórikussá bomlasztotta az igazi költészet modern kori lehetőségébe vetett korábbi hitét. De szerzőnk nem visszafelé tekint, amely lehetne egyfajta ornamentális klasszicizmusba való kapaszkodás is, miként a kora-

¹⁵ Ezt a gondolatmenetet fejti ki C. GALIMBERTI: *Leopardi: canto e meditazione*, in G. LEOPARDI: *Poesie e prose*, szerk. R. Damiani és M.A. Rigoni, Milano, Mondadori, 1987, XXII. o.

¹⁶ G. LEOPARDI: *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, in *Opere I.*, 921. o.

¹⁷ B. BIRAL: *La posizione storica di Giacomo Leopardi*, Torino, Einaudi, 1992³, 11. o.

¹⁸ Vö. F. SCHILLER: *Über naive und sentimentalische Dichtung*.

beli Itália legünnepeltebb költője, az azóta igencsak elfeledett Vincenzo Monti tette. Ehelyett felismeri, hogy a modern embernek számat kell vetnie azzal, hogy végleg összedőlt az eszményített antikvitás világába visszavezető palló. Az ókoriak képzelőerejét mára felváltotta az érzelem, tehát saját boldogtalanságunk tudata, s így a modern költészet sem lehet más, mint „szentimentális”, vagyis az egykor volt édenből mindörökre kiűzetett ember boldogtalanságának szenvedő hangja, illetve a létezés filozófia által kutatott nagy igazságainak kimondója, „az igazság sötét fáklája”,¹⁹ ahogyan Leopardi írja, amely tehát vezet, mit követnünk kell, de fényt és meleget – a vigasztalását, a megbékélését – nem ad.

„Mindenütt azt kiabálják, hogy a költészet legyen korszerű, vagyis használja korunk nyelvezetét, és ecsetelje eszméit, szokásait, sőt történeseit is – írja naplójába Leopardi 1823. nyarán –. De én azt mondom, bármi más lehet korszerű, vagyis a korhoz igazodó ebben a században, csak a költészet nem... Hogyan is lehetne költőnek maradni ebben a filozófus században?”²⁰ Leopardi figyelmét nem kerüli el a modern filozófia egyik fő jellemzője, hogy ti. az „módszerét tekintve általában nem tesz mást, mint kijózanít és lesújt”,²¹ vagyis *negációk* mentén halad, olyan megrögzült (tév)hiteket döntve romba, mint haladás, emberi fejlődés, együttérzés stb. Az effajta filozófiának kora szellemiségben betöltött szerepe sem kétséges szerzőnk előtt, hiszen világos neki, hogy ez a filozófia vált paradox módon „a modern kor kizárólagos tudományává, sajátjává, amely fenntartja, uralja és élteti az egész modern irodalmat”.²² Bizonyára nem véletlen, hogy amikor csupán néhány hónap választja el Leopardit a *Rövid erkölcsi írások* megkezdéséig, akkor rögzül benne megingathatatlan felismerésként *a költészet inaktualitása és a filozófia demisztifikáló eszköz volta a modernitásban*. Ebből levont következtetése gyors és logikus: amivel még lehet és kell szólni ezekben az időkben, az nem költészet, hanem próza, mégpedig *filozofikus próza*. Ekkorra gondolkodását, vagy ahogyan Leopardi szerette nevezni, „rendszerét” elég érettnek tartja ahhoz, hogy ebből merítse prózájához a filozófiai alapot; s ezzel együtt világosan kitapintható az a meggyőződése, hogy a filozofikus próza megteremtésére van leginkább szüksége az újjászülető, modern olasz irodalomnak. S a mű, amellyel ezt a feladatot felvállalja, a *Rövid erkölcsi írások*.

Leopardi már évekkal korábban tervezett prózai műveket. Leginkább egy wertheri ihletésű önéletrajzi regény foglalkoztatta, amelyhez 1819-ben (az *Infinito* évében) vázlatokat is kezdett írni, de végül is a regény soha nem készült el. Ugyancsak az említett időszakra esik néhány vázlatosan maradt rövid szatirikus

¹⁹ *A Tavaszhoz*, 11–12.

²⁰ *Zib.*: 2944 (1823. július 12.)

²¹ *Zib.*: 2709 (1823. május 21.)

²² *Zib.*: 3321 (1823. szeptember 1–2.)

próza²³ megírása is, amelyekben a lukianoszi modellt szem előtt tartva Leopardi „meg (akarta) bosszulni magát a világon és az erényességen”.²⁴ Ám 1824-re megváltoznak írói szándékai, és a megszülető *Rövid erkölcsi írások*ba végül is nem kerülnek bele a kis szatirikus prózák.

III.

A *Rövid erkölcsi írások*at alkotó huszonnégy párbeszéd, ill. novella mindegyike önálló darab. Ezért nem lesz érdektelen áttekintenünk őket.²⁵

Az első darab, *Az emberi nem története* a könyv igazi bevezetőjéül szolgál, ugyanis megadja a mű alaphangját és felmutatja fő motívumait. Az elbeszélés az emberi nem gyermekkorának vicói színekkel megrajzolt képeivel indul. Benépesülésekor a föld kicsiny és egyforma, de az emberek végtelennek képzelik ebben az ősi tér-idő állapotban, és „boldogan növekednek”. De múlik az idő: az emberi nem érettebb korba lép, és teljesületlen reményeik egyre inkább hiábavalónak látszanak. Az emberek tapasztalatokat szereznek és ez megváltoztatja a térhez való viszonyukat is: belátják, hogy a föld ugyan nagy, de nem határtalan. Ez a felfedezés annyira megrontja eredeti boldogságukat, hogy „undorral tekintenek létezésükre”, s néhányan önként eldobják az életüket. Szánakoznak az istenek teremtményeik nyomorúságán, de semmiképp sem teljesíthetik két kívánságukat: egyfelől azt, hogy „visszatérhessenek a gyermekkorba, és abban az állapotban tölthessék egész életüket”, másfelől azt, hogy halandó létükre részesülhessenek az örökkévalóságban. Ezért Jupiter „a végtelen érzésének látszatát” és az örökkévalóság illúzióját adja az embereknek, amikor változatossá teszi a teremtett világot. De hamarosan elillan az újdonság varázsa, s az embereken a korábbiánál is nagyobb életundor vesz erőt. Ekkor Jupiter megelégedi az emberek telhetetlenségét, és vízőzónnel sújtja őket, amelyből csak Deukalión és Pyrrha menekül meg, akik újból benépesítik a földet. Erre Jupiter másféle módszert választ: betegségeket, bajokat, természeti csapásokat zúdít a földre, hogy a sok szenvedés és félelem közepette teremtményei jobban megbecsüljék mindazt, amijük van. De ez sem

²³ E kis szatirikus prózák közül megemlítem a következőket: *Novella: Senofonte e Machiavello* (1820), *Per la novella Senofonte e Machiavello* (1822), *Dialogo: Galantuomo e Mondo* (1821).

²⁴ G. L. levele Pietro Giordanihoz 1820. szeptember 4-én, in *Opere*, I., 1109. o.

²⁵ E kérdés tárgyalásakor kiemelten támaszkodtam az alábbi szerzőkre: KOLTAY-KASTNER JENŐ: id. mű, 60–69. o., G. GETTO: *Saggi leopardiani*, Firenze, Vallecchi, 1967, 139–192. o., L. BLASUCCI: *La posizione ideologica delle „Operette morali”*, in ID.: *Leopardi e i segnali dell'infinito*, Bologna, Il Mulino, 1985, 165–226.o., valamint M. FUBINI és C. GALIMBERTI kommentárjaira, Torino, Loscher 1966, ill. Napoli, Guida, 1988.

A továbbiakban Leopardi művéről szólva az alábbi kötetből idézek: G. LEOPARDI: *Rövid erkölcsi írások*, (fordította és jegyzetekkel ellátta Ördögh Éva), Budapest, Eötvös József Kiadó, 1998.

használ. Végül nagy haragjában Jupiter az értelem és az igazságkeresés árnyát küldi az emberek közé, hogy az folyton szemük elé tárja saját boldogtalanságukat és a földiek hiábavalóságát: mert minél többet tudunk a világról, az annál szűkösebbnek tűnik a számunkra. Ily módon szörnyű apátia és reménytelenség borítja el az embereket, állandó gyűlölködés és versengés támad közöttük, és a csupasz önzés válik tetteik egyedüli mozgatójává. Aztán az Igazság lerombolja az égiek által az emberi nem vigaszára kitalált végtelenség látszatait és elűzi az illúziókat is: az Igazságosságot, az Erényt, a Dicsőséget és a Hazaszeretetet. Közülük egyedül az égi Vénusz sarja, Erósz ereszkedik le olykor az Igazság jármában nyögő földre, s ilyenkor „kiválasztja a legkülönb és legnemesebb halandók szívét, s ott lakást vesz egy rövid időre; s oly végtelen és csodálatos lágyságot áraszt szét bennük, oly nemes, erényes és erős szeretettel tölti meg őket, hogy az emberek előtt ismeretlen újdonságként megtapasztalják a boldogságnak nemcsak a látszatát, hanem a valóságát is.”

A *Rövid erkölcsi írások* nyitó darabja tulajdonképpen Leopardi saját mítosza az emberi nem történetéről. A darabban világosan fellelhetők irodalmi olvasmányainak nyomai: mindenekelőtt Ovidius és Platón, némileg háttérbe szorulva a *Genézis* és a gnosztikus mítoszok. A kitapintható irodalmi hagyomány jelenlétével együtt mélyen személyesnek érezzük ezt a víziót, hiszen tulajdonképpeni főszereplője a szerző gondolkodásának kulcsfogalma: a boldogság. Nem nehéz rájönnünk, hogy ez a Történet lényegében nem más, mint az *emberi nem boldogság utáni szomjúhozásának a története*; ez a szomjúhozás az egyetlen, amely változatlan és állandó az idő szabta korok, események, társadalmi és politikai formációk folytonos kavargásában. Bár Leopardi jól tudja, hogy csak a korlátok nélküli tér és a változatlan idő, vagyis a végtelen és az Örökkévaló elégíthetné ki maradéktalanul az ember boldogság utáni sóvárgását, mégis – s ez személyes drámája is – az érzékelhető, immanens világban keresi, mindhiába, a megoldás kulcsát: s a történet menetében előrehaladva, az elbeszélő stílus kimértségére mind jobban rávetíti árnyát a belső ürességtől és a semmi érzetétől szabadulni képtelen, vergődő ember képe. Ami Leopardi szellemi magatartását illeti, megfigyelhető, hogy következetesen elutasítja kora természettudományos gondolkodásának módszereit, és hallgatólagosan szembenáll a hegeli fejlődéelmélet konklúzióival. Pesszimista világképe nem ismer felfüggesztést, úgyhogy az lényegében érintetlen marad a darab zárójelemben is, hiszen az égi Vénusz sarja, Erósz nem zúzza szét a törvényszerű boldogtalanság falát, legfeljebb néhányaknál és csodás módon, vagyis isteni kegyként, rövid időre érzékelhetetlenné teszi.

A következő három párbeszéd a modern ember erkölcsi, fizikai romlásának, teljes értékvesztésének, cselekvés-képtelenségének a témáját variálja.

Héraklész és Atlasz párbeszéde tükrözi leginkább a szerzőnek azt az eredeti, mégis a könyv egészét tekintve végül is háttérbe szorult szándékát, hogy Lukia-

nosz módjára szatirikus dialógusokat írjon. Amikor a két mitológiai alak pergő ritmusú párbeszédét olvassuk, az a benyomásunk, mintha a szerző egyfajta irodalmi tréfálkozásnak szánná a darabot, ugyanakkor mégsem feledhetjük, hogy a frappáns megszólalások az ember nélküli világ halotti csöndjébe hullanak. Régen az emberek „oroszlánokkal vívtak test-test elleni küzdelmet, most viszont bolhákkal harcolnak”. Így nincs mit csodálkozni rajta, ha a föld oly könnyű lett, hogy Atlasz zsebre dughatná vagy fityegőnek akaszthatná szakálla egyik szálára. A föld nem mozdul és nem lélegzik, mintha meghalt volna. Még arra sem jó, hogy Atlasz és a fiatal Héraklész labdázzon vele, mert könnyűsége miatt behorpadva kacsázik a szélben. Mikor pedig Héraklész leejti és mégsem mozdul semmi, gúnyosan jegyzi meg: Jupiter udvari költője, Horatius arról énekel, hogy „az igaz ember nem indul meg, mégha összedőlne is a világ. Azt hiszem, manapság minden ember igaz, mert íme, összedőlt a világ, és senki sem mozdul”.

Az emberi természet esendősége teszi világunkban a Halál testvérévé azt az ízig-vérig modern jelenséget, amelyet Divatnak nevezünk. *A Halál és a Divat párbeszéde* egyszerre szól szatirikus hangon a józan ésszel nehezen magyarázható és alig felfogható Divat lényegi abszurditásáról, valamint a modern élet halálra irányultságáról: „olyan szabályokat és szokásokat vezettem be a világba – dicssekszik a Divat a Halálnak –, hogy maga az élet inkább halottnak, mint elevennek mondható mind a test, mind a lélek tekintetében, olyannyira, hogy joggal mondhatjuk: ez a halál évszázada”.

A gépek sosem látott fejlődésének korát éljük. Az emberek pedig, elkápráztatva az újabbnál újabb technikai vívmányoktól, most a gépekre bízzák annak megszerzését, mit ők maguk képtelenek voltak elérni. A Szillográfusok Akadémiája pályázatot ír ki három gép megalkotására: az első a barát szerepét töltené be, aki nem mond rosszat a távollévőről, segítőkész és nem irigy; a második egy mesterségesen működő gőzgép-ember lenne, amely erőyes és nagylelkű tetteket visz végbe; a harmadik gép megalkotná a hűséges és eszményi nőt. *A Szillográfusok Akadémiájának versenykiírásában* nem is annyira a mindenhatónak és tökéletesnek hitt gépek, mint inkább az örök emberi tökéletlenség kap ironikus fricskát.

Az emberi faj kihalt, és ráadásul senki sem figyelt fel rá. A világegyetem élete ugyanúgy folyik tovább, mint azelőtt, s ezzel mintegy megerősíti az emberi teremtmények tulajdonképpen jelentéktelenségét: „A föld nem érzi az emberek hiányát, a folyók nem fáradtak el a futásban, a tenger... nem száradt ki. A csillagok és a bolygók továbbra is születnek és meghalnak, és nem öltöttek magukra gyászruhát”. Pedig az emberek azt képzelték, az egész világ csak értük van: a nap arra való, hogy világítson nekik, a hold és a csillagok arra teremtettek, hogy éjjelente lámpásul szolgáljanak uraságaiknak, a tenger azért van, hogy hordozza hajóikat. *A Kobold és a Gnóm párbeszéde* az antropocentrizmus szatírját adja. Visszatér az ember nélküli világ motívuma, de ezt élénk ritmusú, gunyoros prózá-

ban dolgozza fel a kobold és a gnóm, e két, mesés színekkel ábrázolt szellem dialógusa, amely tónusában igen távol áll a *Rövid erkölcsi írások* 1824-es darabjait időrendileg lezáró *Erdei fajdkakas éneke* ember-nélküliségének apokaliptikus víziójától.

IV.

Miután gúnyos szatíra tárgya lett a divatnak hódoló, keze gyártmányait, a gépeket önmaga fölé emelő, és felfuvalkodottságában magát a világegyetem közép-pontjának s céljának képzelő ember, *A Mágus és Lóláb párbeszédében* Leopardi visszatér *Az emberi nem történetében* megismert meditatív hanghoz. Ám az ott látott föld és ég viszonylat helyébe itt föld és pokol viszonylata lép az ember (a Mágus) és az ördög (Lóláb) beszélgetésében. A Mágus az alvilági szellemeket hívja. Rögtön megjelenik Lóláb, mintha egyenesen Dante *Poklából* érkezne, és kérdezgetni kezdi a Mágust, mit kíván tőle: nemesi rangot, gazdagságot, esetleg egy nő szerelmét? Ám az egymás után mindegyiket visszautasítja, s így lényegében a hiábavalóságát jelzi mindazon javaknak, amelyekben rendszerint a boldogságukat keresik az emberek. A Mágus mást kíván az ördögtől, azt, hogy akár csak egyetlen pillanatra is tegye boldoggá. De ez még az ördögnek sem áll hatalmában. „Akar meg is ölhetsz – mondja Lóláb – mégsem tudom teljesíteni a kérésedet... Még ha Belzebúb jönne is ide a pokol minden ördögével együtt, ő sem volna képes sem téged, sem senkit a fajtádból nagyobb boldogságban részesíteni, mint én”. Ekkor a Mágus megváltoztatja a kérését, abban bízva, az ördögnek legalább arra futja az erejéből, hogy az embert megszabadítsa a boldogtalanságától. De ez is lehetetlen, mert ehhez az embernek előbb le kellene mondania önszeretetéről. S immár az ördög szavaihoz társulva maga a Mágus érvel amellest, hogy „tulajdonképpen nem is létezik igazi élvezet, mert sosem tud kielégülni a lelkemben lobogó természetes boldogság utáni vágy, így amíg csak élek, nem menekülhetek boldogtalanságom elől... Úgyhogy, abszolút értelemben, a nem-lét még mindig jobb, mint a lét”.

A Mágus és Lóláb párbeszéde a könyv egyik legfontosabb darabja abban az értelemben, hogy a végső konklúzióig víve jelennek meg benne Leopardi élvezet-teóriájának (teoria del piacere) kulcstételei. Ezeket a következőképp foglalhatnánk össze röviden: velünk született önszeretetünk határtalan, ez űzi, hajtja az élőlényeket, hogy a saját javukat kívánják szüntelenül, s hozzá határtalanul; mégis mivel minden élvezetnek határai, ill. korlátai vannak, így egyetlen élvezet sincs arányban az élőlény önszeretetével, következésképpen nincs olyan élvezet, amely maradéktalanul kielégítené, ezért mindenkor áthidalhatatlan szakadék tátong az ember határtalan vágyai, valamint behatárolt örömei között; valójában csak a határtalan elégíthetné ki, de a határtalant nem birtokolhatjuk, ily módon abszolút

lehetetlennek bizonyul a teremtmények létezésének értelmet adó boldogság elérése. E tételekből is kiviláglik, hogy következetes szenzizmusának megfelelően Leopardi azonosítja a boldogságot az élvezettel, ugyanakkor sajátos elemet jelent felfogásában, hogy e két terminust mégsem redukálja le egyszerűen egymásra, amennyiben nála az élvezet fogalmába minduntalan átjátszik a boldogság mint a végtelen megtapasztalásának a fogalma, azé a végtelené, amelynek szellemi (vagyis nem-materiális, materiális fölötti) valóságát egyébként szerzőnk következetesen kizárja és tagadja.²⁶ Az *emberi nem története* után ebben a dialógusban újra megjelenik a boldogság témája, de eltérő megközelítésben, úgymond az emberi pszichózisnak egy más fajta ívét rajzolva meg. Itt a boldogság utáni mérhetetlen vágyakozásában az ember előbb szembeszáll az ördöggel, de miután belátja, hogy az nem teljesítheti legfőbb vágyát, vagyis nem teheti boldoggá, mi több, meggyőződik az ördög tagadásainak igazáról, ő maga szegődik a társául. Ez az ördögi tagadás mondatja az emberrel, hogy „abszolút értelemben a nem-lét még mindig jobb, mint a lét”; abszolút értelemben, vagyis az érvelés logikáját végsőkéig víve. De a lét – nem-lét kérdései az igazsághoz közelítően nem válaszolhatók meg a formális logika szabályai alapján. A pusztaság és mechanizmusa előbb-utóbb törvényszerűen megbicsaklik a lét paradoxonjain. S mi is lenne kiáltóbb paradoxon Leopardinak, minthogy a születésünktől belénk oltott, határtalan boldogságvágyunk soha nem elégülhet ki? Erre az ellentmondásra szerzőnk nem talál kielégítő választ, s innen egyenesen, úgy is mondhatnánk, *logikusan* vezet az útja az egyre radikálisabb tagadásokig. Az, hogy a paradoxon nem pusztán ellentmondás, hanem *értelmes ellentmondás*, Leopardi gondolkodásában nyilvánvalóan nem tudott szerephez jutni.

Tematikailag szorosan kapcsolódik az előző darabhoz *A Természet és egy Lélek párbeszéde*. Ez Leopardi élvezet-teóriájának azt az elvét boncolgatja, mely szerint az emberi nagyság kikerülhetetlenül nagy boldogtalansággal jár. A Természet magyarázza el a Léleknek, amikor elindítja őt a földre, hogy a kiválóság fokozottabb életintenzitást, kifinomultabb érzékenységet von maga után, és a nagy emberekben a megnövekedett önszeretet összehasonlíthatatlanul kínzóbbá teszi a boldogság hiányát. Befelé forduló természetük miatt képtelenek a valódi cselekvésre, és alkalmatlanok az emberekkel való ügyes érintkezésre. Számukra a hírnév is, ha egyáltalán eléri, csekély kárpótlást jelent az elszenvedett hátrányokért. Mégis, ha a génuszoknál az élet nagyobb intenzitása és a felfokozott önszeretet nagyobb boldogtalansággal jár, akkor a kiválóság helyett, amely „gyászos ado-

²⁶ Vö. többek között *Zib.*: 165 (1820. július 12.): „... a végtelen felé való irányultságunk, melyet nem foghatunk fel, egy rendkívül egyszerű, sokkal inkább materiális, mint spirituális okból ered. Ugyanis az emberi lélek (és ugyanígy minden élőlényé), noha ezer különböző formában, de lényegében mindig és mindenhol az élvezetre vágyik, vagyis a boldogságra... Ez a vágyunk és irányultságunk nem ismer határokat, mert velünk született és teljesen egybeforrott a létezéssel, és csak az étellel ér véget.”

mány”, a Lélek inkább azt kéri a Természettől, hogy tegye „hasznalóvá a legérzékenyebb és legostobább emberhez”.

Nem nehéz felismernünk a párbeszéd önéletrajzi indíttatását (különösen a kiválóság és a boldogtalanság szükségszerű összekapcsolódásának gondolatában), bár az önéletrajziség itt nem olyan nyíltan van jelen, mint az *Ottomieri*-ben, ill. a *Parini, avagy a dicséretéről* című írásokban. Leopardi már évekkel korábban, művészi tudatosulásának egyik fontos pontján eljutott arra a maga számára alapvető érvénnyel bíró felismerésre, hogy a kiválóság útján kitaszítottság és boldogtalanság vár rá. Ezt bizonyíthatja egyik 1819-ből való levele, melyet a szülői házból való sikertelen szökési kísérlete után küldött apjának, ahol nem kevés romantikus páthosszal így ír: „... tudom, könnyebben lehetnék boldog koldusként, mint a nagy gazdagság közepette ezen a helyen. Gyűlölöm a gyáva óvatosságot, amely megdermeszt, gúzsba köt és megakadályoz a nagy tettek véghezvitelében, olyan állatokká süllyesztve bennünket, akik nyugodtan várják ennek a boldogtalan életnek a lefolyását. Tudom, hogy örülnék fognak tartani, miként tudom, hogy annak tartották az összes nagy embert is. S mivel kétségbeeséssel kezdődött csaknem minden géniusz útja, nem sújt le, ha így kezdődik az enyém is. Inkább legyek boldogtalan, mint jelentéktelen.”²⁷ Leopardi művészi attitűdje egy valamiben mégis lényegesen eltér több romantikus íróétól: ti. abban, hogy önnön költői nagyságának tudata sosem foglalhatta el azt a helyet, hogy elégséges vigaszt, enyhülést vagy gyógyírt nyújtson szüntelenül égő boldogtalanságára. Ez a tudat inkább felerősítette benne az elszalasztott örömök felett érzett fájdalmat, ahogyan a könyv zárásaként a *Trisztán és Barátja párbeszédében* szól is róla. Visszatérve szövegünkhöz, ejtsünk néhány szót még a Természet alakjáról. A Természetnek itt anyai, gondoskodó, sőt gondviselő arca van: „Szerelmetes leányom” – szólítja meg a Természet teremtményét, a Lelket az első mondatban. Csak egy későbbi darabban, az Izlandi történetében tárul majd fel a Természet igazi arca a maga közömbösségében és ellenségeségében. Addig viszont ez a dialógus úgy mond „megmenti” a Természet számára a gondviselő szerepet, felmenti a boldogtalanság okozójának felelőssége alól, de csupán egy szokatlan logikai csavar révén, ti. a befejező részben egy fogalmilag nem egészen világos distinkció tételével Természet és Végzet között: ennek értelmében maga a Természet is alá van rendelve a Végzetnek, s ez utóbbi rendelkezett az emberek szükségszerű boldogtalanságáról, „bármilyen legyen is az oka, mit együnk sem tud megfejtetni”.

A *Föld és a Hold párbeszéde* újra a Lukianosz kínálta modellhez fordul és alapvetően a komikumra épül. A két beszélgetőtárs szópárbaja ismét az antropocentrizmust teszi gúny tárgyává. Az ember úgy képzei az egész világegyetemet,

²⁷ In *Opere*, I., 1083.o.

mintha a föld képére lenne teremtvé, és azt hiszi, ugyanolyan emberek, ugyanolyan módon élnek a holdon is, mint a földön. A záró rész azonban váratlan tematikai fordulatot hoz. Teljes drámaiságában megjelenik az egyetemes boldogtalanság eszméje, amely nem enged teret a komikum egyetlen szikrájának sem. Az utolsó taktusokra kozmikussá tágul a darab horizontja, rányílik az abszolút és kikezdzhetetlen rossz rendjére: „mert a boldogtalanság közös tulajdonsága a világegyetem összes égitestjének... Ha pedig annyira fel tudnád emelni a hangodat, hogy elérjen a Szaturnuszig vagy az Uránuszig, vagy világegyetemünk bármely más bolygójáig, és megkérdeznéd, vajon létezik-e rajtuk a boldogtalanság, s hogy a jó felülkerekedik-e a rosszon, vagy lemarad mögötte, mindegyik úgy válaszolna, ahogyan én”, vagyis megerősítőleg.

A *Prométheusz fogadása* mindenekelőtt kompozíciós változatosságával tűnik ki. Szerkezetében váltja egymást a dialógus és *Az emberi nem történetében* látott elbeszélő technika. A darab tónusa egyaránt felöleli a polémikust és a szatirikust, és hasonlóképp mozgalmas a cselekménye, amely az Olümposztól a Föld három különböző pontjáig ível. A *Prométheusz* első része a lukianoszi érzésvilágot imitálja humorával, pergő ritmusával. A Múzsák versenyt írnak ki az istenek közt a legjobb és legdicséretesebb találmány megalkotására. Hármukat hirdetik ki győztesnek: Bacchust, a bor, Minervát, az istenek által fürdés után használt olaj, Vulkánust egy takarékos főzőedény feltalálásáért. Mindenki egyetért az ítélettel, kivéve Prométheuszt, aki a maga agyagból formált emberét tartja a halhatatlanok legjobb művének. S hogy a sötétség szellemét, Mómoszt meggyőzze arról, hogy „az ember a világegyetem legtökéletesebb teremtménye”, fogadást köt vele, hogy a Föld különböző pontjain kézzelfogható bizonyítékokat fognak találni erre. A darab második része kettőjük földi utazását követi nyomon. Amerikában egy vademberrel találkoznak, aki saját fiát fogyasztja el ebédre; Indiában egy máglyahalálra készülő fiatal özvegy vad tánca riasztja el őket; Londonban – a civilizáció fővárosában – egy üres házba toppannak, ahol egy gazdag ember merő unalomból végzett magával és fiaival, míg kutyáját a barátjára bízta. Ekkor Prométheusz értelmetlennek látja a további bizonyítást, és kifizeti az ördögnek a fogadás összegét.

Leopardi gondolkodásában az ókori görög filozófusok mellett a XVIII. századi, főként francia filozófusok (Rousseau, Montesquieu, Maupertuis, D’Alambert, Helvétius, D’Holbach, Chateaubriand) eszméi hagytak maradandó nyomot. Mindazonáltal egészen egyéni az a mód, ahogyan hozzájuk nyúl, és továbbgondolja őket, olyannyira, hogy nem egyszer az eredetivel ellentétes következtetésre jut. Leopardi felismeri, hogy a modern filozófia negációk mentén hald és így tesz ő is, folyton rombolva maga körül a gondolkodás általa felismerni vélt hibáit, téveszméit. Ezt a magatartást figyelhetjük meg darabunk második részében is. A szatíra helyét átveszi a polémia, amikor szerzőnk célba veszi a felvilágosodás két hamis

mítoszát: egyrészt azt a tévhitet, hogy a nagyobb civilizáció automatikusan nagyobb emberi boldogságot is teremt az anyagi javak bőségével együtt, másrészt azt a Rousseau-i nézetet támadja, amely a primitív társadalmak állítólagos tisztaságát és paradicsomi állapotait eszményítette a civilizáció kártételeivel szemben. Leopardi e kettős polémiája egyazon töről fakad, tehát abból a meggyőződéséből, hogy az emberi természet nem esetlegesen, hanem benső lényege folytán hordozza magában az ostobaságot és a rosszindulatot, amelyet nem képes kitörölni és megjavítani semmilyen társadalom, semmilyen törvény és semmilyen tudomány: „az emberi nem valóban a legnagyobb a fajok között, de nem a tökéletességben, hanem a tökéletlenségben” – szól Mómosz végkövetkeztetése.

V.

A *Rövid erkölcsi írások* következő két írása újfent az élvezet-teóriára épül. A *Fizikus és a Metafizikus párbeszéde* élet és halál kérdéseit boncolgatja elbeszélő stílusban. A Fizikus, aki tipikusan modern korunknak a tudósa, megtalálta a hosszú élet titkát. Szerinte „az élet önmagában jó”, vagyis minél hosszabb, annál becsesebb. De vajon kíváncs-e önmagában a hosszú élet? A Metafizikus, a valóság rejtett igazságainak kutatója ezt határozottan tagadja, „mert ha az élet nem boldog, ahogyan mindezidáig nem volt az, jobb, ha rövid és nem pedig hosszú”, hiszen nem a pusztá létezés bizonyul értéknek, hanem az olyan élet, amely méltó erre a névre. Mint említettük, összességében az élvezet-teória körében mozog darabunk, ugyanakkor fontos rámutatnunk, hogy ezen a ponton, vagyis a *létezés* és az *élet* fogalmi distinkciójával túlmutat az élvezet-teória szorosan vett problematikáján, és annak az ideológiai fordulatra az irányában halad, amely a néhány nappal később íródott *Természet és egy Izlandi párbeszédében* nyer megfogalmazást. A *Fizikus és a Metafizikus párbeszédének* második részében az élvezet-teóriának egy újabb kérdésével találkozunk, vagyis azzal, hogy csak az intenzív élet lehet boldog. A Metafizikus amellet érvel – nem nehéz felismernünk, hogy ő képviseli Leopardi nézeteit –, hogy akik rövidebb ideig élnek, azoknak a „tettei és érzései, lévén hogy sokkal erőteljesebbek és rövidebb távra összpontosulnak, csaknem elégségesek ahhoz, hogy betöltsék és elevenné tegyék az életüket, miközben a mi sokkal hosszabb életünkben gyakoriak az igazi tettek és érzelmek híján lévő üresjáratok”. Ezek az üres életszakaszok jelentik az unalmat. Az unalom – nagy témája Leopardi prózájának és költészetének egyaránt²⁸ – szembenáll az intenzív élettel, így a boldogtalanság szinonimájává válik, és miként már a *Promé-*

²⁸ Az unalom fogalmi változásait elemzem az alábbi cikkemben: Ö. É., *Von der poetischen Metamorphose der „noia“ bei Giacomo Leopardi*, in „Ginestra“, 1994/4, 27–32.o.

theusz fogadása kiemelte, jellemzően a modern ember sajátja. Ugyanakkor a párbeszéd mindkét szereplőjének az a célja, bár eltérő módokon, hogy az életet megszabadítsa az unalomtól, és elevenné, tehát élhetővé tegye az igazi tettek révén, „különb a halál összehasonlíthatatlanul felülmúlja értékben” az életet.

A *Párbeszéd Torquato Tasso és családi szelleme között* szintén az intenzív élet és az unalom kérdését járja körül, de teljesen eltérő konklúziókra jut. A börtönben szenvedő Tassónak – az élet börtönében szenvedő embernek – eleve kizárt az intenzív élet lehetősége, így értékesebbé válik számára a magány. Miután éppen az elzártság felfokozza az idő érzékelését, élesebben megnyilatkozik a jelen a maga valóságában, amely nélkülöz mindenfajta pozitív élményt, élvezetet, örömet, miközben a boldogság a múlt és a jövő dimenziójába szorul, ott ismerődik fel. Ezért van, hogy a múlt felidézése, a szeretett asszony emléke képes újjáéleszteni Tasso lelkét, és „el tudja feledtetni vele valamennyi szerencsétlenségét”, aki a maga részéről a jövőbe merengő képzelgést választja, mert „valóság és álom közt csupán annyi a különbség, hogy az álom sokkal szebb és édesebb tud lenni, olyan, amilyen a valóság sohasem”. Az unalom itt a létezés konstruáló eleme, hiszen börtönének, ennek az élet jelenvalósága nélküli térnek a falait az ember az unalom-ból építi fel, amely az egész létezést betölti, és akár a levegő, mely kitölti a testek közti teret, úgy foglal el az unalom öröm és fájdalom közt minden percet. A könyvben most először találkozunk valós történelmi személlyel, akit a továbbiakban mások (pl. Parini, Stratón, Ruysch, Kolombusz, Kopernikusz) követnek majd. Tasso ábrázolása ugyan nem nélkülözi a hagyományos romantikus elemeket (gondoljunk mindenekelőtt a boldogtalan szerelmes képére), de lényegében mégsem ennek a tradíciónak egy újabb rajzolatával van dolgunk, hiszen, eddig is láttuk, Leopardi mindenekelőtt saját eszméinek, vívódásainak szócsövét faragja a figuráiból.

Miután a *Fizikus és a Metafizikus párbeszéde* felvetette a boldog élet lehetséges realizálásának a problémáját (a *Tasso* most tárgyalandó darabunk után íródott), a *Természet és egy Izlandi párbeszéde* alapvetően új egzisztenciális megközelítést hoz a könyvbe, és ráadásul teljesen váratlanul, hiszen sem az addigi darabok nem készítették elő ezt a fordulatot, sem az azt követők nem viszik tovább, egyetlen darab, *Az erdei fajdkakas énekének* kivételével. Röviden, ez az új megközelítés a Leopardi gondolkodásában centrális jelentőségű természet-fogalom gyökeres fordulataként mutatkozik meg, mégpedig egy szenizmusra épülő történelmi pesszimizmus után egy következetesen materialista alapú pesszimizmus „ kozmikus ” víziójában. Megfigyelhető, hogy ez a dialógus tulajdonképpen onnan indít, ahová a többi darab végkövetkeztetése eljutott. Amikor az Izlandi – az élet teljessége, vagyis a boldogság után reménytelenül vágyódó ember – találkozik a Természettel, már maga mögött tudhatja az egzisztenciális tudatosulásnak egy fontos szakaszát: már felismerte nyomorúságos sorsát, meggyőződött az „élet

hiábavalóságáról” és az „emberek ostobaságáról”, beletörődött az öröm nélküli élet valóságába, és csak egyetlen vágya maradt, az, hogy magányos visszavonultságában távol tartsa magától a gyötrelmeket. Most érkezünk el arra a pontra, ahol új irányt vesz a párbeszéd. Az Izlandinak ugyanis a bőrén kell tapasztalnia, mennyire törékeny is az az ataraxiás bölcsesség, amelyre felépítette az életét, hiszen így sincs se vége, se hossza a szakadatlanul rázúduló bajoknak és csapásoknak: hol az éghajlat szélsőséges változásai és a természeti katasztrófák kínozzák, hol a betegségek vagy a korai öregség. Az Izlandi panaszaiban önmagában véve nem a bajok felsorolása az új – láttuk, a boldogtalanság számos okát és módját vonultatták már fel az eddigi darabok is –, sokkal inkább az, hogy a bajok, vagyis a boldogtalanság és a rossz nem mint az egyébként harmonikus természet rendjébe véletlenszerűen és esetlegesen becsúszó hiba ismerődik fel, hanem mint ami a lét rendjét belsőleg konstruálja. Ebben az új gondolati perspektívában összeomlik a gondviselő, vagy legalábbis az emberekkel együttérző, könyörületes Természet képe, és megnyilvánul igazi arca összes teremtményeivel szembeni gonoszságában („arra a végkövetkeztetésre jutottam – mondja az Izlandi –, hogy te az emberi fajnak, miképpen a többi élőlénynek és minden alkotásodnak is nyílt ellensége vagy. Hol tört vetsz nekünk, hol fenyegetsz, hol nekünk rontasz, hol gyötörsz, versz és tiporsz minket: mindig ártasz nekünk és üldözl minket”). Most ehhez hasonlóan megmutatkozik az egyetemes létezés rendje, mint teremtés és rombolás állandó körforgása, amely teljességgel közömbös az élőlények boldogtalansága vagy boldogsága iránt, noha ez utóbbi adja az emberi élet egyedüli célját és értelmét (lsd. élvezeteória). Tagadhatatlan ellentmondás ez a létezés rendjében, „szörnyű misztérium”, ahogyan később naplójában Leopardi nevezi (*Zib.*, 4099). A Természet felfoghatatlan rendjébe hullanak az Izlandi végső, egyre drámaibb kérdései („mondd meg tehát, mit egyetlen filozófus sem tudott megmondani: kinek a javára vagy öröme szolgál ez a mélységes boldogtalanság a világegyetemben, melyet alkotórészeinek romlása és pusztulása tart fenn?”, de nem érkezik semmi válasz. A befejező kép (két csontig soványodott oroszlán felfalja az Izlandit, amelyek ezzel még életben maradnak néhány napra) a dialógus tragikus felhangját fanyarul ironikus félmosolyba oldja, mintha csak azt kérdezné: mégis, megéri ennyire komolyan venni az életet?

VI.

A *Parini, avagy a dicsőségről* könyvünk közepén helyezkedik el, a huszonnégy darab közül a tizenharmadik, és terjedelmét tekintve mind közül a leghosszabb. Az is megkülönbözteti az eddigiektől, hogy nem elbeszélés vagy párbeszéd, hanem igazi traktátus. Ezt már a címválasztás is aláhúzza, amely olyan ismert cicerói írások címére rímel, mint a *Laelius sive De Amicitia* vagy a *Cato*

maior sive de Senectute. Hasonlóképpen Cicero szolgál modelljéül, amikor egy ismert személyiség szájába adja saját gondolatait. Erre a szerepre Giuseppe Parinit, a XVIII. század olasz irodalmának tekintélyes alakját választja, akit Leopardi Foscolóval és másokkal együtt igen nagyra értékelt. A darabot áthatja az önéletrajziség. Parini képében tulajdonképpen Leopardi áll elénk, amelyet sokszor még hangsúlyosabbá tesz a gondolatmenetek személyessége. Hogy egy példát említsünk, mindjárt az első fejezet nyitánya olyan szerzőnek láttatja Parinit, akiben „a kivételes irodalmi teljesítmény gondolati mélységgel... párosult”. Ezzel a megfogalmazással Leopardi saját művészi ideálját adja meg, hiszen ekkor úgy vélte, a költészet és a filozófia együttthatása jelenti az alkotói nagyság próbakövét, mivel az éles ész, a jó érvelőkészség önmagában keveset ér képzelőerő nélkül, és viszont. Éppen ez lesz tehát a legnagyobbak jellemzője, ahogyan „Descartes, Galilei, Leibniz, Newton vagy Vico a velük született szellemi fogékonyság tekintetében kiváló költők lehetnek volna, és viszont, Homérosz, Dante, Shakespeare pedig kiváló filozófusok”. Ezek az igazán nagy költő-filozófusok – akik közé odasorolja magát szerzőnk is – olyan mélyen hatolnak az emberi lélekbe, ahonnan olyan súlyos, addig kimondatlan igazságokat bányásznak elő, hogy az olvasóknál, még az értőknél is nemhogy dicséretre, de egyenesen megütközésre, nyílt értetlenségre, sőt ellenérzésre számíthatnak. Leopardi már a *Halál és a Divat párbeszédében* kimondta azt a meggyőződését, hogy a modern korban lezárult annak lehetősége, hogy egy író a hírnév által szerezzen magának halhatatlanságot. A *Parini* tematikájának az adja az egyik lényeges sajátosságát, hogy a hírnév sorsa benne szorosan összekapcsolódik a modern filozofikus irodalom ügyével. Ismert, hogy az olasz irodalomban Petrarca mellett éppen a fiatal Leopardit fűtötte szinte olthatatlan dicsőségvágy. A *Parini*ben szerzőnk végleg leszámol ebbéli illúziójával és újabbnál újabb nézőpontból fedi fel a megtalálni vélt keserű igazságot. Ebben az összefüggésben válik, jórészt miért azok az akadályok, nehézségek sorjáznak végig a tizenkét fejezeten, amelyek folyton gátolják, sőt lehetetlenné teszik a dicséret elérését. A dicsőség hiábavalósága mégsem válik hosszú érvelés tárgyává, hanem egyszerű, s ugyanakkor megmásíthatatlan állításként rögzítődik. A dicsőség egy szintre került az élvezettel, amely semmivé foszlott, maga „hasonlatos lévén az árnyhoz, melyet, mikor már a kezed között tudnál, nem érzékelsz, s nem foghatsz meg, hogy el ne illanjon”. Sorsunkat emelt fővel elfogadni, ez lehet az egyetlen megoldás – sugallja a traktátus befejezése –, ha a létezésben az öröm és a jószág helyét már végleg átvette a fájdalom és a rossz.

A Halottak kórusa, amely bevezeti a *Párbeszéd Federic Ruysch és múmiái között* c. darabot, formai szokatlanságában – ti. verses forma szakítja meg a prózát – rögtön egyedi helyet jelöl ki a darabnak a könyv corpusában. A forma újdonsága a nézőpont újdonságát hivatott aláhúzni. Láttuk, Leopardi fantáziája szívesen emelkedik a föld fölé (a Föld és a Hold beszélgetésében, Prométheusz és Mómosz

repülésében), mostani szövegünk azonban felcseréli a nézőpontokat: a túlvilágról szemléli az evilágot, a halálból az életet. A Kórus tehát, amely Leopardi egyik legnagyobb intenzitású költeménye, az odaát hangja: a Halál örök változatlanságát, abszolút voltát zengi, efelé tart minden teremtmény létezése egyedüli céljaként. A nem-létben semmi sem létezik abból, ami élet volt a múltban, erről csak homályos emlékek maradnak, és megválaszolatlan kérdések: „... Mik voltunk? /Mi volt az a keserűség, /Mit életünk rejtett? /Az élet ma már elménkben /Nem más, mint titok, csodálkozás, /Akár az ismeretlen Halál /Tűnik élőknek...”. Bár a Halál sötét és kifürkészhetetlen, de legalább megszabadít a fájdalomtól és a félelemtől: a Halál mozdulatlan egyformaságában, az akarat csöndjében végre megpihenhet az ember „csupasz, meztelen léte”. A Kórushoz képest kisebb jelentőségű a prózai rész, amely azt a kérdést járja körül, vajon örömet vagy fájdalmat érez-e az ember a halál pillanatában. A néhány percre beszélni tudó halottak és a tudós Ruysch szofisztikus párbeszédet folytatnak, dialógusukat mégis körülengi valami gyászos, fanyar irónia.

Ahogy korábban szerzőnk saját gondolatait közölte Parini által, úgy most saját képmását rajzolja meg egy elképzelt Filippo Ottonieriben. A *Filippo Ottonieri nevezetes mondásaiban* is rácsodálkozhatunk, mennyire mély Leopardiban az a vágy, hogy megmutassa magát, hogy beszéljen magáról, akár olyan kényes témákról is, mint testi nyomoréksága, vagy elutasíttottsága a szerelemben, s mindezt komoly pszichológiai elemző készséggel és emberi bölcsességgel téve meg. Leopardi saját élettapasztalatát sűríti az epizódyszerűen felvillantott szentenciákba, megjegyzésekbe, amelyek legtöbbször élvezet-teóriájának tételeit variálják. Nem véletlen, hogy ez a próza merít legközvetlenebbül a *Zibaldonéból*. A rövid, velős mondások sorjázása mint szerkesztési elv évekkal később is kedves maradhatott számára, hiszen ezt használta fel a száztizenegy *Gondolat* megírásánál is.

Az éjszaka mozdulatlanságába burkolózó végtelen óceán, a célját veszítve is tovább folytatódó hajóját képe adja meg a háttérrel, és a megfoghatatlan, a birtokolhatatlan légkörével lengi körül a *Kolombusz Kristóf és Pedro Gutierrez párbeszédét*. Sajátos a darab fikciója. Kolombusz nem a merész hajós, az ismeretlen földrészt meghódítója, mint amilyennek az *Angelo Maihoz* című költeményben²⁹ megénekelte Leopardi; itt nincs benne semmi hősies. Kétségek és bizonytalanságok gyötrik, hogy vajon valóban talál-e szárazföldet a világnak azon a féltekéjén, ezért olyan nyugtalan és nem tud aludni. Még éjszaka is a messzeségbe vesző horizontot kémleli és beszélgetőtársával osztja meg töprengéseit. Ebben a párbeszédben Leopardi szinte teljesen elhagyja a tőle megszokott polemikus élt, és épp csak megpendíti a tudományos ítéletalkotás megbízhatatlanságának, behatároltságának

²⁹ Vö. *Angelo Maihoz*, 76 skk.

témáját. Ellenben megjelenít egy új értéket, mégpedig a veszélyt, melyet fel kell vállalnia az embernek, mivel a veszély azzal a haszonnal jár, hogy „egy időre megszabadít bennünket az unalomtól, drágává teszi az életet és számos olyan dolgot, melyet különben észre sem vennénk”. De ez az új motívum sem jut döntő szerephez a darabban, hiszen végül is háttérbe szorul a „hatalmas természet” a maga változatos, sokféle megnyilvánulásaiban és hatásaiban szemlélő kicsiny ember tekintete előtt. A darab végén Kolombusz mégis arról számolhat be barátjának, hogy szaporodnak a biztató jelek, csökken a távolság, amely az embert elválasztja a földtől, melyet „nagy és reményteli várakozással” kutat. Talán már a következő pillanatban felbukkanhat teljes szépségében a cél, amely, érezzük, több, mint a keresett kontinens.

Az óceán ismeretlen messzeségeinek szemlélése után a *Madarak dicsérete*-ben egy másik tér, a színes, csivitelő lényekkel benépesített levegő felé fordul az elbeszélő tekintete. Leopardi nem véletlenül választja a madarakat dicsérete tárgyául, hiszen hagyományosan ezek jelképezik a földi nyűgtől mentes, szabadon szárnyaló létezést. Ameliosz, a magányos filozófus alakjában Leopardi csendes derűvel időzik el lényüknél, egyre újabb részletet fedez fel életükben: hallgatja vidám éneküket, megfigyeli magas röptüket, apró mozdulataikat, szokásaikat. Megjegyzi, hogy még az emberek is, akik „az összes élőlény közül a legboldogtalanabbak”, némi vigaszra és felüdülésre lelnek látványukban, s ezért bizony „bölcsen cselekedett a természet, hogy a földet és az eget olyan lényekkel népesítette be, melyek minden nap az öröm csengő és fénylő hangján ünneplik az egyetemes életet, a többi lényt pedig vidámságra serkentik azzal, hogy szakadatlan, bár hamis tanújelét adják a lét boldogságának”. A madarak vidámságát ünneplő elbeszélés derűs tónusától elválík, és elméleti kitérőnek hat annak a témának a tárgyalása, amelyet pedig Leopardi eredetileg a darab fő kérdésének szánt, hogy t. i. mi is a nevetés, és egyáltalán miért létezik nevetés egy boldogtalan világban.

Gyökeresen más a hangulata a következő darabnak. Az *erdei fajdkakas éneke* – mint említettük – az egyetlen olyan próza a '24-ben írott darabok közül, amely az *Izland*-ban felvillantott új gondolati perspektívát viszi tovább. Az *erdei fajdkakas éneke* kozmikus térre nyit rá. Teljes csönd borult a világra, egy véget nem érő álom mozdulatlanságába dermedtek a teremtmények: „Ha a halandók álma örökké tartana, és az álom meg az élet ugyanaz lenne; ha a tűző nap alatt mély álomba süllyedne a földön minden élő, és megszűnne munkálkodásuk..., vajon az kevesebb boldogságot vagy éppen több nyomorúság hozna, mint amennyivel ma találkozunk?” Ezt az első kérdést a naphoz intézett további kérdések követik, mintegy megerősítve, hogy egyedül a boldogság lehetetlensége marad változatlanul érvényben a világegyetem bármely pontján: „Téged kérdezlek, ó fényes Nap, teremtetted nappalnak és ura az estének, aki felkelvén és lenyugodván, elválasztod és elemészted a hajnalt és az alkonyt századok óta mostanáig: láttál-e valaha egyetlen

boldog lényt az élők között?” Az élet fenntartásához szükséges álmom hasonlatos a halálhoz. A halál itt nem a jelen valósága, mint a *Ruysch*-ban, hanem a jövőbe vetített vágy, örök béke és megnyugvás. A kezdeti csend és a mozdulatlanlanság után ebben a második részben a halál képe uralja a színt. Efelé tart az egész univerzum, ez ad célt a létnek, ebben fogjuk megtalálni a választ az élet értelmére: „Úgy tűnik, a dolgok létének tulajdonképpen egyetlen célja az elmúlás. Mivel nem tud elmúlni, ami nem volt, a létezők a semmiből eredtek. A lét végső oka bizonyosan nem a boldogság, hiszen egyetlen létező sem boldog... A halandók egész életükben... valójában csak azért szenvednek és fáradoznak, hogy elérjék a természetnek ezt az egyetlen célját, a halált”. Ennek a végső, negatív bizonyosságnak a kimondására Leopardi az emberi fajon és minden élőlényen túli biblikus ihletettséggű madarat képzel, amely rendszeren kívüliségének pozíciójából szemléli a világegyetem apokaliptikus semmibe hullását.

„Ez nem filozófiai, hanem költői konklúzió. Filozófiai értelemben a létnek, mivel soha nem volt kezdete, soha nem is lesz vége” – írta megjegyzésként *Az erdei fajdkakas éneke* utolsó mondatához Leopardi. Ezt a költői konklúziót valójában a *Lampszakoszi Stratón apokrif töredéke* hivatott filozófiailag pontosítani. (Ez a logikai kapcsolódás indokolhatja a később született *Apokrif töredék* beékelődését a '24-es darabok közé.) Hasonló szerkezetű a két darab kiinduló fikciója: e fikció szerint *Az erdei fajdkakas éneke* nem más, mint egy ősrégi pergamenen, héber betűkkel és rabbinikus, kabbalisztikus keveréknnyelven írott szöveg, amelyet a szerző véletlenül megtalál, és közread; az apokrif töredék pedig egy kódexben található, – még mindig a fikció szerint – amely Lampszakoszi Stratón gondolatait tartalmazza. Ebben a paripatetikus filozófusban (és nem Démokritoszban) ismeri fel Leopardi az ókori materializmus atyját, ugyanakkor a Stratónnak tulajdonított és a darabban felvázolt kozmogóniában könnyű felismerni a Leopardi által kedvelt felvilágosodáskori francia materialisták – elsősorban D'Holbach – jegyeit is. Az egész írás gondolatmenete az anyag örökkévalóságának tételére épül, ezt fejti ki. Ennek alapján tárgyalja előbb a világ eredetét, majd a világ értelmét; s teszi ezt a tudományos, filozófiai terminusok száraz pontosságával.

A *Rövid erkölcsi írások* első, 1827-es kiadását az időrendileg előbb született *Timandrosz és Eleandrosz párbeszéde* zárta. Eleandrosz alakjában Leopardi visszatekint a kész műre, és szükségét érzi, hogy egyfajta védőbeszédet készítsen a könyvnek. Miután az az ellene felhozott legfőbb vád, hogy könyvében nincs más, mint „állandó gáncsoskodás és gúnyolódás az emberekkel szemben”, amely feletébb ártalmas, mert rombolja az emberek önbizalmát, és különben is kiment a divatból a haladásba és folytonos fejlődésbe vetett hit korszakában, a szerző sorra veszi, mintegy lelkiismeret vizsgálatot tartva, milyen szándékok is vezették az írás során. Amikor Elenandrosz alakjában Leopardi felteszi a szkeptikus kérdést („Ön komolyan azt hiszi, hogy a könyvek hasznára válhatnak az emberiségnek?”),

magától értetődően érzékelteti, hogy nem azért írta meg a *Rövid erkölcsi írásokat*, mert hasznosnak gondolta mások számára. Hasonlóképpen elutasítja, hogy személyes ambíció vagy embergyűlölet vezette volna, hiszen a harag és a gyűlölet, ahogy mondja, túl erős szenvedélyek ahhoz, hogy megfeleljenek „az élet törekenységének”. Timandrosz záporozó kérdései alatt aztán lassan feltárul, milyen indítékokból született a könyv, amelyet kezünkben tartunk. Mindenekelőtt az őszinteséghez való ragaszkodásból („nem tudok elviselni semmilyen képmutatást és színlelést. Ezek előtt néha meghajlok a beszédben, de írásban sohasem”), s következőképpen az emberi érintkezést velejég átható hazug színjáték tagadásából (az emberek „vegyék le az álarcot, és maradjanak saját ruhájukban”); aztán a semmilyen módon sem orvosolható boldogtalanság megingathatatlan hitéből („nincs semmi annyira kézzelfogható és nyilvánvaló, mint minden teremtmény szükségszerű boldogtalansága”), s bizonyos nemes kétségbeesés érzéséből, amely, bármennyire is szeretné, nem engedi, hogy rózsaszín ábrándokba ringassa magát az emberi nem jövőjét illetően. Nem ígér tehát mást ez a könyv, mint „kemény és sötét igazságok” kimondását, amelyre legfeljebb a közös nyomorúságunk feletti nevetés szolgálhat némi vigaszul. Csak ideig-óráig lehetséges kitérni a valóság elől – sugallja a darab befejezése –, az áldott tudatlanság nem jelent érdemi kiutat, ha egyszer már megnyilvánult az igazság: de ez is csak egy újabb téglá az emberi boldogtalanság falában.

VII.

A következő években Leopardi további négy darabbal bővíti a könyvét. 1827-ben íródik a *Plótinosz és Porphyriosz párbeszéde*, valamint a *Kopernikusz*. A lengyel csillagász régről foglalkoztatta Leopardit, a tizenöt évesen írt *Csillagászat történetében* már hosszan tárgyalta jelentőségét, és később is többször utal rá naplójában. A *Kopernikusz* c. darab az ember semmisségének gondolatát állítja a középpontba, melyet ironikus-szatirikus tónusban fej ki, és ezzel visszatér a *Kobold és a Gnóm párbeszédében*, valamint a *Föld és a Hold párbeszédében* már látott antropocentrizmus-bírálathoz. Amint az említett párbeszédekben, úgy a *Kopernikuszban* is kettős irányban van jelen az antropocentrizmus elutasítása: egyfelől a gondviselés tagadásában (az Első óra hosszan sorolja, milyen tragikus következményekkel jár majd az emberekre nézve, sőt egyenesen pusztulásukhoz is vezethet, ha a Nap kitart szándéka mellett, és nem akarja többé a Földet szolgálni, mire az csak ennyit válaszol közömbösen: „Mi közöm hozzá? Talán dajkája vagyok én az emberi nemnek? ... S ugyan miért kellene nekem törődni azzal, ha tőlem milliónyi mérföld távolságra lévő láthatatlan teremtmények parányi csoportja vakoskodik a fényem nélkül és vacog a hidegben?”), másfelől egy határozott relativizmusban mutatkozik meg (a Föld csak egy „jelentéktelen sárgolyó” a többi világok miriádja között, és az ember is „alig több a semminél”, csupán egyike a

megszámlálhatlan fajoknak a világegyetemben). Ezen a perspektíván belül figyelhető meg egy erőteljes antifinalisztikus érvelési mód, amely az egész darabot áthatva, sajátos logikát kölcsönöz a *Kopernikusznak*.

A új kopernikuszi kozmológia legfontosabb következménye, hogy gyökeresen átalakította a gondolkodást, az erkölcsöket, az aktuális értékrendet, egyszóval magát az embert. A *Plótinosz és Porphüriosz párbeszéde* ezt az új történelmi helyzetet veszi górcső alá, pontosabban olyan tipikusan modern civilizációs jelenségeket, mint amilyen az életuntság, a kiüresedtség, a természetes érzésektől való eltávolodottság, illetve az öngyilkosság, amely a közvetlen témáját adja a darabnak. A két szereplő az öngyilkosság mellett (Porphüriosz), ill. ellen (Plótinosz) sorakoztat fel érveket. Ha az arányokat nézzük, a párbeszéd döntően az öngyilkosság mellett érvel, de tisztán racionális alapon, amely jelzése lehet annak, hogy azoktól az évektől eltérően, amikor a *Brutus minor* vagy a *Sappho utolsó éneke* íródott, ekkora már Leopardinak személy szerint idegenné vált az öngyilkosság gondolata. Mindazonáltal a személyes érintettség és nem csupán az intellektuális kíváncsiság érződik ki a darab egyik fontos gondolatmenetéből, amely így hangzik: ha az elűzhetetlen boldogtalanság és kielégületlenség által hagyott űrben egyetlen biztos pont maradt, az unalom; ha legfeljebb külsőségekben, felszíni látszatokban lehet imitálni a természetes állapotot, de a benső lényeg tekintetében már sohasem; ha végleg szertefoszlott az a reményünk, hogy a holnap majd valami szebbet, jobbat hoz, mint amilyen a jelen, miközben minden hiábavalónak tűnik, nos, akkor nagyonis „ésszerű” az öngyilkosság. Vagyis „ami visszatartja az embereket az önkéntes haláltól, továbbá arra vezeti őket, hogy szeressék az életet, és többre becsüljék a halálnál, az tulajdonképpen nem más, mint nyilvánvaló tévedés, a számításba és mérlegelésbe csúszott egyszerű hiba”. De az a logika, amely ehhez az „egyszerű mérlegelési hibához” elvezet – szól a másik fél érvelése – mélyen embertelen: „Lehet ésszerű az öngyilkosság; lehet ésszerűtlen az élethez igazítani a lelkületet. Mégis bizonyos, hogy az öngyilkosság kegyetlen és embertelen tett. Ne az tessék jobban, ne azt válasszuk szívesebben, hogy az ész parancsa szerint szörnyetegként éljünk, hanem legyünk inkább a természet törvénye szerint emberek.” Tekintetbe kell venni, milyen fájdalmat, pótolhatatlan veszteséget okozunk barátainknak és rokonainknak egy ilyen döntéssel, amelyben „a maga legnyilvánvalóbb... formájában mutatkozik meg az önzés”. A barátság, a családi szeretet megtartó erejét méltató befejező rész egyike azon ritka pillanatoknak, amikor Leopardi képes feltekinteni az emberi boldogtalanság és a rossz mindent uraló hatalmának elbűvölt szemléléséből: a sztoikus bölcs lelki nyugalomával néz végig az életen, amelynek „amúgy sincs túl nagy jelentősége”.

A *Rövid erkölcsi írások* végleges megfogalmazását egy másik páros zárja, az 1832-ben íródott *Az évkönyvárus és egy járókelő párbeszéde*, valamint a *Trisztán és barátja párbeszéde*. „S nem akarná újraélni az elmúlt húsz évet, sőt a

születése óta eltelt összes többit is?” – kérdezi a járókelő az évkönyvárustól. A két beszélgetőtárs között elegendő néhány pengeváltás, hogy ez a rövid, pergő ritmusú darab eljusson a totális negációig, miszerint „egészen eddig mindenkivel rosszul bánt a sors”. A párbeszéd megírásának idejére Leopardi gondolkodása már olyan megdönthetetlen bizonyosságokban kristályosodott ki, mint a fájdalom és a rossz uralma az öröm és a jó felett, a remény illuzórikus volta, a lét értelmének kiküszöbölhetetlensége. Csak a jövőt lengi körül valami ismeretlen szépség, a mindig új lehetőségek ígérete. Efelé küld Leopardi reményvesztett bizonyosságainak sánca mögül egy utolsó, elnéző mosolyt.

A *Trisztán és barátja párbeszéde* a könyv epilógusa. Trisztán képében, új Eleandroszként elkészült műve felé fordul Leopardi, azt szándékozik még egyszer, utoljára igazolni és megvédeni: már ismert témái mellé (a boldogtalanság kikerülhetetlensége, az emberi fejlődés és tökéletesedés lehetetlensége) néhány maig aktuális kérdést illeszt (az újságok és a kultúra kapcsolatáról, a tömeg természetéről, a díszes külsínyű, de belül értéktelen könyvek tengeréről). Már az *Elenadrosz és Timandrosz párbeszédében* Leopardi gúny tárgyává tette századának optimizmusát, a haladásba vetett elbizakodott hitét. Ez a motívum egészen sajátos kifejezési módon jelenik meg ebben a darabban azáltal, hogy Trisztán látszólag felülvizsgálja nézeteit, és színből csatlakozik a haladáshívők táborához. Mégsem válik uralkodóvá a polémikus, szatirikus elem. Immár túlságosan tragikus az a kép, amelyet a szerző saját sorsáról és általában az emberi létezésről őriz magában. Egy ponton, igazi drámai fordulatként, lehull a színlelés álarca, és mély líraiságnak hangot adva, feltör a szerzőből személyes boldogtalanságának megvallása, amelynek már csak a halál adhat enyhülést: „kedves barátom, bizalmasan megvallva, én elhiszem, hogy maga boldog és boldog mindenki más is. De ami engem illet, kegyelmed és e század engedelmeivel, én nagyon boldogtalannak érzem magam... Ma már nem irigylem sem az ostobákat, sem a bölcseket, sem a nagyokat sem a kicsiket, sem a gyengéket sem az erőseket. Egyedül a holtakat irigylem, és egyedül csak velük cserélnék”. Ily módon az utolsó darab, s ezzel az egész könyv igazi konklúzió nélkül, a semmi teljes sivárságából a halálhoz felhangzó könyörgéssel zárul.

A *Rövid erkölcsi írások* darabjai különálló prózák. Mindazonáltal nem hagyható figyelmen kívül, hogy Leopardi igen fontosnak tartotta, hogy csakis együtt, egy kötetben, és az általa meghatározott sorrendben jelenjenek meg.³⁰ A

³⁰ Leopardi 1825. novemberében elküldi barátjának, Giordaninak az addig elkészült húsz dialógus kéziratát, és kéri, keressen kiadót a műnek, amely neki „a szeme fényénél is drágább”. Giordani a költő tudta nélkül elküld belőlük néhányat Vieusseux-nek Firenzébe, aki rangos folyóiratában, az *Antologian* meg is jelenteti őket. Ez meglepi és felháborítja Leopardit. A milánói Stella kiadónak is felajánlja a kéziratot, de Stella is csak egyes darabokat közölne az írásból, és későbbre hagyná a teljes kiadást.

kritikai vélemények eltérnek annak kapcsán, mi is az a fő kompozíciós elv, amely mentén megvalósul a könyv egysége. E kérdésről a leghíresebb, s egyúttal a legtöbb vitát kiváltó elméletet Giovanni Gentile dolgozta ki a századelőn. Szerinte egyfajta „belső ritmusa” adja a könyv kompozíciós egységét.³¹ Ez a ritmus nem kronológiai sorrend, hanem Leopardi gondolkodásának hármas tagolódása, amely három csoportja osztja a mű 1824-es dialógusait is. Az *emberi nem története* a mű proológusa, a *Timandrosz és Eleandrosz párbeszéde* pedig az epilógusa, majd mindhárom csoportban hat darab található – mondja Gentile. Az első csoportban (*Héraklész és Atlasz párbeszédétől a Mágus és Lóláb párbeszédéig*) az ember szembenéz a halállal és a semmivel: egyszerűen az üressé és értéktelenné vált élettel, amely nem méltó arra, hogy végigéljék; a második csoportban (*A Természet és egy Lélek párbeszédétől a Természet egy Izlandi párbeszédéig*) az ember szembesül a természet rendjével: vagyis tökéletesnek hiszi magát, de rá kell jönnie, hogy csak parányi, boldogtalan teremtmény a világegyetem létét szabályozó születés és elmúlás közömbös körforgásában; a harmadik csoportban (a *Parinitól az Erdei fajdkakas énekéig*) a szerző visszanyeri mindazt, amit elveszített az előző darabokban: itt felbukkannak azok a motívumok, amelyek megszépíthetik a halott világot, s némi vigaszt nyújthatnak az élet sivárságában, úgymint a dicsőség, a cselekvésben megtalált életöröm és mindenekelőtt az égi Vénusz Fia, Erősz, a szeretet, amely „vezérfonalként” vonul végig az egész művön, egyik darabot a másikhoz kapcsolva. Nem nehéz észrevenni Gentile értelmezésében a hegeli hármas elv erőltetését (tulajdonképpen nem is meglepő egy neohegeliánus filozófustól), valamint a tendenciózusságot, különösen ami a pozitív értékek „visszanyerésének” tételét illeti. Mindazonáltal maradandó érdeme Gentilének, hogy felvetette azt az interpretációs igényt, amely a művet, immár megkerülhetetlenül, a maga költői-gondolati egységében vizsgálja. Ezen egységesítő elemek közül az első helyen említhető az irodalmiság,³² amely talán legáltalánosabb jellemzője a műnek. Ebben az összefüggésben rendkívül sokatmondó már maga a címválasztás is (*Operette morali*), amely Plutarkhosz egyik írásának a címét ismétli;³³ ugyanígy nem kétséges Leopardi részéről a magas irodalmi modellek tudatos szem előtt tartása Platónról Cicerón és

A javaslat szíven üti a szerzőt és úgy fogalmaz, hogy inkább soha ne jelenjen meg a számára oly kedves könyv, minthogy részletekben lásson napvilágot. (Vö. G. L. levele Antonio Fortunato Stellának 1826. május 31-én, in *Opere*, I., 1254–1255.o.) Végül is a *Rövid erkölcsi írások* első kiadása 1827-ben, a szerző kívánságának megfelelően teljes egészében, mind a húsz párbeszédet tartalmazva jelenik meg Milánóban.

³¹ G. GENTILE, *Operette morali*, in ID., *Manzoni e Leopardi*, Firenze, Sansoni, 1960², 103–158.l.

³² Vö. E. BIGI, *Tono e tecnica nelle „Operette morali”*, in ID., *Dal Petrarca al Leopardi*, Milano – Napoli, 1954, 117.o.

³³ Plutarkhosz, *Moralia* c. művét olaszra *Opere morali* címmel fordították le.

Lukianoszon keresztül a XVI. századi francia moralista szerzőkön át a felvilágosodás prózájáig. Hasonlóképpen egységbe fűzi a darabokat a közös gondolati háttér, mindenekelőtt az élvezet-teória, továbbá az egységesen sötét, komor hangnem, amelyben legfeljebb az együttérző mosolytól a maró gúnyig terjedő irónia fokoza-
tai változtatják egymást némi oldásul a melankólia líraibb színeivel.³⁴

Végeredményben mégis mi ez a könyv? – kérdezhetnénk. A *Trisztán és barátja párbeszédében* Leopardi úgy jellemzi, mint amely „tele van költői álmokkal, kitalálásokkal és melankolikus, furcsa ötletekkel”, míg máshelyütt „mély, teljességgel filozofikus és metafizikus”³⁵ műnek nevezi. Leopardi fenti szavainak, melyekkel könyvét definiálja, természetesen nem szabad *tout court* kritikai értelmezést tulajdonítanunk, de mégsem vitatható, hogy rávilágítanak a mű lényegére: aláhúzzák egyfelől a mű tónusának sokszínűségét, másfelől a könyv gondolati mélységeit. Vagyis jelzik, hogy esetünkben nem tisztán irodalomról és nem tisztán filozófiáról, hanem egy köztes, egymásba átalakuló műfajról: a szerző szándéka szerinti sajátos filozofikus prózáról van szó. Ebben, de csak ebben az értelemben úgy érezhetjük, ez a könyv „inkább még alakulóban van, és nem úgy, mint ami már kialakult”.³⁶

³⁴ Vö. KOLTAY-KASTNER JENŐ: id. mű, 67. o.

³⁵ G. L. levele Antonio Fortunato Stellának 1826. december 6-án, in *Opere*, I., 1274. o.

³⁶ M. SANSONE: *Il carattere delle „Operette morali”*, in „Nuova Antologia”, XCI (1956), vol. 466, 30. o.

I CANTI DI LEOPARDI E IL ROMANTICISMO UNGHERESE

Nei primi decenni dell'Ottocento le fondamentali idee filosofico-letterarie italiane ed ungheresi mostrano delle somiglianze e dei parallelismi sorprendenti, i quali sono riconducibili molto spesso, ma non sempre, ai rapporti genetici. Se studiamo soltanto l' *influenza* e la *ricezione* tra le due letterature sicuramente non riusciamo a dare un quadro autentico del nostro argomento. Qui davvero dobbiamo utilizzare anche il metodo dell' *analogia tipologica*, dello studio comparato delle letterature.

Quali erano i più importanti fattori? Sin dall'inizio degli anni '20 dell'800 era nato un vivo interesse per l'Italia che stava sotto il dominio dell'Austria. Questa situazione politica era fortemente contestata dagli intellettuali italiani ed ungheresi: l'esistenza di un nemico comune, l'Austria, suscitava una simpatia naturale tra gli oppressi. Alcuni anni dopo, questa comunanza d'interessi si manifestava concretamente negli eventi politici ed, alla fine, anche nel campo di battaglia. Tutto il movimento del Risorgimento italiano e la rivoluzione e la guerra d'indipendenza contro gli austriaci nel 1848-'49 dimostrano la collaborazione perfetta delle due nazioni ribelli: soldati, anzi generali ungheresi, lottavano per la causa italiana nell'esercito di Garibaldi, mentre Alessandro Monti, inviato da Gioberti in Ungheria nel gennaio 1849 chiama „ad accorrere alle bandiere ungheresi tutti gli Italiani che tuttora militano sotto le bandiere austriache”.¹ Contemporaneamente, Sándor Petőfi scrisse una poesia intitolata *Italia* in cui lodò gli Italiani, i quali non portavano più le catene, ma le spade seguendo gli esempi dei padri: „Questi combattenti, gloriosi e santi, sono tuoi! / Giungi in loro soccorso, dio della libertà.”

Già negli anni 1835-37 appare il nome della famiglia Leopardi in Ungheria. L'accoglienza, però, del padre e del figlio era molto diversa. Negli ambienti ecclesiastici ungheresi fu conosciuto e tradotto prima Monaldo Leopardi. I seminaristi di Pest e di Pozsony e i loro professori scoprirono nei *Dialoghetti sulle materie correnti nell'anno 1831* „una confutazione netta e spiritosa della morale voltairiano-sensistica che loro stessi intendevano combattere, e perciò ne tradussero

¹ Pasquale Fornaro, *Risorgimento italiano e questione ungherese (1849-1867)*, Soveria Mannelli, Rubbettino editore, 1995, p. 39.

tre negli anni 1836 e 1837.”² La fortuna del padre fu breve e legata a ristretti ambienti, i quali lo consideravano come un pensatore antiilluministico, come un mezzo per realizzare i loro fini contro i movimenti progressisti degli intellettuali laici.

Il patriottismo leopardiano

È simbolico il fatto che il nome di Giacomo appare invece per la prima volta nel periodico *Tudománytár* (*Teca di Scienza*) della giovanissima Accademia Ungherese delle Scienze (1828), fondata sul modello di quella francese proprio per diffondere le nuove idee e per curare la lingua nazionale. (Non è un caso che, dopo alcuni anni, cinque membri su nove del primo governo ungherese di Lajos Batthyány erano soci dell'Accademia.) L'autore anonimo dell'*Az olasz literatura – Giacomo Leopardi* (*La letteratura italiana – G.L.*) dà un breve riassunto della vita e della lirica leopardiana con alcune citazioni di poesia³ ancora durante la vita del poeta. Questo è, probabilmente, un articolo tradotto dalla *Revue Encyclopédique*, e contiene i primi brani tradotti nella nostra lingua. Tra questi, alcuni versi dell'ode *All'Italia*. In questa traduzione in prosa ritmica lo stile del Leopardi diventa simile a quello dei poemi preromantici attribuiti a Ossian. Il maggior merito del traduttore è la fedeltà filologica, mentre la bellezza della versione ungherese sicuramente non raggiunge quella della poesia originale, e neanche le si avvicina.

In questo primo periodo i critici e il pubblico colto vedevano nelle poesie *All'Italia* e *Sopra il monumento di Dante* di Leopardi la realizzazione perfetta delle idee patriottiche. Lo schema è quasi uguale nei due Paesi: dopo un passato glorioso della nazione, pieno di luce e di grandi eventi, sussegue un miserabile presente. Il dovere dei poeti e in generale dei genii è di cambiare questa tragica situazione: con l'arma della penna, seguendo l'esempio degli avi, con l'eroismo, si può raggiungere la meta, vale a dire creare una vera società nazionale ch'è *conditio sine qua non* del progresso e dello sviluppo in ogni campo della vita. In base all'identità delle tendenze politiche, agli ideali estetici neoclassici-romantici e all'atteggiamento molto sensibile si può instaurare una parentela tra il Recanatese e Dániel Berzsenyi (1776–1836). Nelle sue poesie *Alla nobiltà risolleata* e *Ai Magiari* (in

² Emerico Várady, *La letteratura italiana e la sua influenza in Ungheria*, Roma, Istituto per l'Europa Orientale, 1933. voll. I-II e Eugenio Koltay-Kastner, *La fortuna di Leopardi in Ungheria*, in „Annuario dell'Accademia d'Ungheria in Roma” 1937. p. 5.

³ „Tudománytár” II. 20 luglio 1935, vol. 6. n. 2. pp. 188–191. Per i dati filologici e bibliografici sul tema „Bibliografia leopardiana in Ungheria” vedi la tesi di laurea della mia alunna Gyöngyvér Rácz all'Università di Szeged, pubblicata sul „Studi Leopardiani. Quaderni di filologia e critica leopardiana”, n. 3. 1992. pp. 23–59. (La bibliografia è uscita erroneamente sotto il nome di Éva Ördögh.)

due riprese: nel 1807, e nel 1810) confrontò la gloria passata alla piccolezza vergognosa del suo tempo. L'Ungheria, una volta forte e virtuosa con gli Arpád ed altri eroi, adesso si trova in decadimento, è soltanto „uno scheletro sibaritico”. La morale pura è l'appoggio e la pietra cardinale di ogni paese: se questa non c'è più, Roma crolla e si piega in gogo di servitù. Alcuni versi della seconda versione di questa ode dimostrano delle somiglianze sorprendenti con quella leopardiana.

Tu, con il tuo Tito, nel castello una volta dei tuoi avi
Ti sei radunato, affinché la nostra nave galleggiante
Sotto il timone di un consiglio saggio
Salda tenersi sappia in mezzo alle onde.

Ridesta il tuo spirito patriottico che dorme!
L'uragano urlasse! Venissero mille pericoli,
Non ho paura. Allo squillo della tromba,
Ai salti dei destrieri nitrenti

Con corraggio attendo. Non la moltitudine, ma
Lo spirito e il popolo libero fanno miracoli.
Questo rese Roma padrona della terra
Questo diede fama a Maratona e a Buda.

L'ode d'ispirazione petrarchesca di Leopardi era stata più volte tradotta in ungherese. Oltre ai brani del 1835 già citati, *All'Italia* appare sul giornale „Fővárosi Lapok. Szépirodalmi és társadalmi napi közlemény” (*Bollettino quotidiano letterario e sociale*). Tamás Szana, l'autore dell'articolo uscito nel 1869,⁴ fa un paragone con Byron sottolineando i momenti comuni dei due poeti come il pessimismo, la visione dolorosa del mondo, e pubblica alcune citazioni della poesia. Ma egli rilevò anche l'indifferenza ulteriore del poeta verso i movimenti patriottici del suo paese, scusandolo con le malattie. Lo Szana, il segretario della più importante associazione letteraria ufficiale Kisfaludy Társaság, era il primo a richiamare l'attenzione alle forme svariate della canzone leopardiana, alle caratteristiche del suo stile: „La poesia del Leopardi rassomiglia ad un mare sempre torbido ed agitato, il quale ricompensa però il palombaro, che si arrischia a scrutarlo, di perle preziosissime.”

⁴ Szana Tamás, *Leopardi*. „Fővárosi Lapok. Szépirodalmi és társadalmi napi közlemény” (*Bollettino quotidiano letterario e sociale*) VI. 17 giugno 1869, n. 137, pp. 542-543 e n. 137, pp. 546-547.

Mentre il famoso italianista ungherese, Antal Radó, a cui dobbiamo una sintetica storia della letteratura italiana, nel 1882 traduce tutta la poesia e la pubblica sull' „Egyetemes Philologiai Közlöny” (*Pubblicazioni di filologia universale*), l'organo degli studiosi della storia letteraria. Otto anni dopo lo stesso letterato traduce di nuovo l'ode leopardiana.

I traduttori ungheresi si trovavano in difficoltà quando volevano ricreare sia il contenuto, e i grandi concetti patriottici, che gli effetti formali di *All'Italia*. Alcune soluzioni forzate derivano dalla diversità della struttura grammaticale, della sintassi e della metrica delle due lingue, mentre in altri casi sono molto fortunate. A titolo di esempio ne citiamo alcune. Quanto al ritmo giambico, esso si è mantenuto, anche se i traduttori non si sono limitati agli endecasillabi e ai settenari ma si servivano di altri metri giambici. Inoltre, lo schema delle rime fu sensibilmente modificato poiché nella prima parte della prima strofa (vv.1-7) troviamo, invece dello schema ABcxABC, due soluzioni: ABBACDE, oppure AbCXABC, ma la rima piana predomina tanto nelle traduzioni quanto nell'originale. In tutte le traduzioni abbondano gli *enjambements*: ma le cesure combinate colla sinalefe sono rimaste inimitabili. „Che lividor, che sangue! / oh qual ti veggio”: al grido del Recanatese, che sembra svincolarsi dai legami dell'endecasillabo (settenario+quinario), il traduttore Radó risponde con due versi giambici (novenario+settenario tronco) che lo conducono necessariamente a una certa prolissità: „Oh, hány csapástul vagy leverve! / Oh, hány seb, mennyi vér!”

Molto interessante è l'adattamento della parte finale dell'ode: i primi traduttori hanno subito l'influsso della retorica patriottica di Petőfi, soprattutto quello della poesia *Egy gondolat...* Le traduzioni ottocentesche erano adattate allo stile di Petőfi, e i traduttori, così come, pensiamo, tutto il pubblico magiaro, ristabilivano un rapporto più intimo tra Leopardi e Petőfi⁵. Un rapporto approvato anche dall'altra parte, ed anche questa volta partendo da una traduzione, ma in direzione opposta: dall'ungherese in italiano. Giuseppe Cassone, uno dei migliori traduttori italiani del Petőfi, ricorreva a termini, immagini e strutture sintattiche leopardiane, usava un linguaggio avvicinato al modello linguistico e stilistico, nonché all'*imagerie* e al mondo d'idee di Leopardi.⁶

La cultura ungherese a lui contemporanea o pressappoco contemporanea presenta figure, fenomeni ed esperienze che non si limitano ad essere meramente

⁵ László Gáldi, *La fortuna dello stile poetico in Ungheria*, in *Italia ed Ungheria. Dieci secoli di rapporti letterari*. A cura di M. Horányi e T. Klaniczay, Budapest, 1967, pp. 241-247. e Koltay-Kastner, op. cit.

⁶ Erzsébet Király, *Pensiero filosofico e mondo sentimentale romantico in veste neoclassica*, in *Popolo, nazione e storia nella cultura italiana e ungherese dal 1789-1850*, Firenze, Olschki, 1985, pp. 269-281. e Giuseppe Cassone, *Lettere a Margit*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 1994.

simili a quelli di Leopardi, ma che hanno una tipologia simile, proprio perché determinati da analoghe premesse storiche, ideologiche ed anche estetiche. Le necessarie differenze scaturiscono soprattutto dalla difficile e tormentata italianità del Leopardi: questi la propria intellettualità, intesa come realizzazione suprema dell'io e insieme adempimento di un messaggio civile e patriottico, la riferisce ad un'Italia virtuale che non esiste; di questo fatto egli è pienamente consapevole, come è consapevole di una situazione concreta che appare dolorosamente tesa fra la realtà storica di uno Stato italiano tra i più arretrati e l'impossibilità di azione politica da parte sua. La dicotomia tra l'idealità intransigente proiettata nel futuro, pur radicata in esperienze storiche (nei famosi versi 126-157 de *La Ginestra*: „guerra comune”, „in social catena”, „l'onesto e il retto / conversar cittadini, / e giustizia e pietade”), e tra il rifiuto necessario dell'azione politica diretta e del compromesso, si risolve in riflessione filosofica-utopistica, accentuando sempre l'impegno sociale dell'individuo e degli intellettuali.

Molti elementi dell'eroismo (Walter Binni) leopardiano si trovano anche nella poesia ungherese. Ne *I poeti del secolo decimonono* (*A XIX. század költői*, 1847), Petőfi⁷ paragona i poeti alle colonne di fiamma che conducono il popolo verso il Canaan. Qui la condizione di un futuro infinito (perenne) è la vera solidarietà sociale, vale a dire: tutti possano ugualmente prendere dalle corna d'abbondanza, tutti abbiano gli stessi diritti, e la luce-sole dello spirito penetri in ogni casa. Se mai avvenga. Il poeta-eroe può fermarsi solo se tutti questi fini sono raggiunti, fino allora c'è soltanto la lotta, il lavoro e il dolore. La vita non dà niente in ricompensa, solo il futuro, la morte che chiude benigna con un bacio gli occhi, e la ghirlanda con la quale è calato nella fossa è il conforto e premio per le fatiche. Il Vörösmarty di *Meditazione nella biblioteca* (*Gondolatok a könyvtárban*, 1844) arriva alla stessa conclusione *impegnata* di fronte alla realtà riconosciuta negativa o quasi senza speranza. Nell'argomentazione, nei processi analitici, anzi nelle strutture sintattiche, si possono registrare strette affinità tra questa poesia del poeta ungherese e de *La Ginestra*. Non essendovi una traduzione italiana di questa poesia importantissima dell'Ottocento ungherese, mi limito a citare soltanto le espressioni-chiave: eppure si deve faticare, un nuovo spirito più puro, una nuova tendenza penetra nelle anime, che gli uomini si abbraccino nel cuore, che nella terra regni la giustizia e l'amore, che anche l'ultimo contadino⁸ possa contare

⁷ Imre Sándor, *Petőfi és némely külföldi költők. Petőfi és Leopardi (Petőfi ed alcuni poeti stranieri - Petőfi e Leopardi)*. „Budapesti Szemle”, LXXX, 1894. vol. 80, n. 216, pp. 439-466

⁸ In questa riconosciuta necessità di trasformare la cultura perché diventi operante sul piano nazionale, sociale e storico, è riscontrabile un punto di partenza comune per il Leopardi e la poesia ungherese. Uno dei più importanti insegnamenti dell'Illuminismo è l'educazione o la formazione intellettuale della nazione. Un popolo ignorante, oppure, con la terminologia kantiana: minorenni, non può capire

sulla solidarietà sociale, che anche lui abbia la dignità nella comunità fraterna degli uomini. „Perché anche il contadino più povero possa dire / con sicurezza nella sua capanna: non sono solo! / Ho dei fratelli, molti milioni! / Io difendo loro, loro difendono me. / Non ho paura di te, destino, qualunque cosa tu voglia.” Si tratta di una convinzione eroica, del superamento della crisi affrontata senza illusioni.

Negli anni '50 dell'800 gli Ungheresi seguivano con grande simpatia gli eventi italiani: i successi di Garibaldi, la spedizione dei Mille. Anzi aspettavano in Ungheria Garibaldi (ne sono prove alcune poesie popolari) come liberatore. János Arany, il maggior poeta del periodo, dopo la morte di Petőfi, esprime così il suo interessamento e la sua simpatia verso l'Italia.

Un popolo abita oltre il mare,
Dove le Alpi pendono verso mezzogiorno,
Dove domina l'Appennino
Pianure e valli profumate.
Nazione anticamente gloriosa, ora serva,
Che, per non sentire il rumore delle catene,
Col canto ne copre il triste suono,
E così si consola del giogo di accaio. (1861)

Il pessimismo e la metafisica

Prima di esaminare quest'altra tendenza fondamentale della poesia-filosofia leopardiana, voglio citare alcuni dati filologici per ciò che riguarda il tema di questa conferenza. Premetto che il Leopardi pessimista-metafisico arrivava in Ungheria sia direttamente e *solo* (traduzioni, critiche letterarie), sia indirettamente ed *accompagnato* dai filosofi tedeschi, prima di tutto da Schopenhauer. (La lingua tedesca sin dal Settecento era una lingua veicolare, una lingua tramite la quale le letterature italiana, francese, inglese venivano in Ungheria attraverso anche *la porta di Vienna*.)

Forse non per caso, i primi dati filologici della presenza di Leopardi pessimista-metafisico risalgono al periodo del dopo-rivoluzione: negli anni 1850-'60 l'esperienza più importante dei letterati, e di tutto il Paese, era la dolorosa sconfitta della rivoluzione e della guerra d'indipendenza. L'orizzonte cupo, l'impossibilità della realizzazione degli ideali del progresso in Ungheria, rendevano facile l'accoglimento del Poeta. Nel 1861 Szevér Reviczky era il primo a trattare

il messaggio dei filosofi, e con esso non si potrebbe realizzare una vera società, ma solo con la scienza diffusa tra il popolo.

Egy olasz költő szenvedései (Sofferenze di un poeta italiano). Il saggio in cinque parti è uscito sulle colonne della rivista popolare „Szépirodalmi Figyelő”. La serie degli articoli sul pessimismo leopardiano ha tono romanzesco. Secondo l'autore Leopardi, è, come Petőfi, „un raggio preannunziante sublimi avvenimenti futuri tra le brume dei propri tempi”, le cui ultime parole erano: „Italia unita”. Alcuni anni dopo, nel 1869, sono uscite due poesie tradotte da *I Canti*. Il traduttore è Sándor Erdődy: *Magány (La vita solitaria)* pubblicata sulla già citata „Bolletino” quotidiano, mentre *Emlékeim (Le ricordanze)* su un settimanale letterario e di moda per le donne; senza commento e testo originale, lo stesso settimanale pubblica anche un articolo sul tema *A világfájdalmas költőkről (Poeti del dolore cosmico)*, fra i quali viene menzionato per primo Leopardi. Nel 1883 esce la versione ungherese del *Álom (Il sogno)* sul „Vasárnapi Újság”. Mentre nel 1882 János Buday pubblica un lungo saggio sul pessimismo leopardiano *Giacomo Leopardi gróf, mint a német pesszimizmus előfutárja (Il Conte G.L. come il precursore del pessimismo tedesco)* sulla rassegna filosofica ungherese⁹. L'autore v'intercalò brani delle *Operette morali* nella propria interpretazione ed esempi della poesia leopardiana, ed espresse un'opinione prettamente contraria alla „funesta filosofia del pessimismo” che stava diventando una malattia di moda nei palazzi e nei salotti dell'aristocrazia. Altri critici riconoscevano nel Leopardi il maggiore o uno dei maggiori rappresentanti della poesia del dolore, e si può affermare che negli ultimi decenni dell'Ottocento Byron e Leopardi furono i due poeti stranieri più spesso citati in Ungheria. C'era chi pretese addirittura che lo Schopenhauer avesse soltanto messo in sistema quello che era già detto dal Leopardi. Fu anche tradotta la novella biografica di Paul Heyse, *Nerina* e recensito il libro di Teresa Leopardi *Leopardi a szülői házában (L. e sa famille, notes biographiques)*, Paris, 1881). Da questi dati possiamo arrivare alla conclusione che, nella seconda metà dell'Ottocento, un uomo di cultura ungherese poteva avere una conoscenza abbastanza vasta ed autentica del poeta, anche se non leggeva in italiano.

Il clima favorevole per l'accoglimento del poeta era formato anche dalla poesia ungherese stessa: un contemporaneo di Leopardi, Ferenc Kölcsey, autore dell'*Inno nazionale*, già nel 1823 disse nella sua *Vanitatum vanitas*: il nostro mondo non è che un piccolo nido di formiche, un'illusione, mille anni sono la durata di una bolla di sapone (un *topos* della poesia barocca per esprimere il concetto del *memento mori*) ... virtù, eroismo, fede, speranza, immortalità, sapere ed eloquenza non sono che illusioni... *vanitatum vanitas*. Mezzo secolo dopo, sulla

⁹ Buday János, *Giacomo Leopardi gróf, mint a német pesszimizmus előfutárja*, „Magyar Filozófiai Szemle”, I, 1882, prima parte pp. 47-54, seconda parte pp. 109-134.

scia, però, di Kölcsey, Gyula Reviczky scrisse una poesia intitolata *Ad un giovane pessimista*

Con che fede, che ardore
Pronunzi la parola Pessimismo!
Il tuo cuore è pieno di sogni,
Sogni segreti e rinnegati.
Ma seguendo la moda dei tempi,
Non ti basta il microcosmo,
Né il travaglio del nostro secolo.
Tu hai bisogno d'ira,
Di negazione altisonante,
Di tormenti senza ragione,
Perché, amico mio, sei giovane ancora!

Reviczky sentì quella profonda infelicità costante e immutabile che è uno dei tratti caratteristici di tutta la poesia leopardiana. Reviczky, ammalato, tisico come il Leopardi, cantò così dopo la lettura di Schopenhauer: „Pagine fosche, tetre idee! / Verità profonda, tristezza senza fine. / Sono convinto .. e nondimento / Vorrei rallegrarmi tanto della vita!”

Il fatto che i poeti pessimisti magiari riconoscevano in Leopardi un loro *magnus parens*, un vero precursore, creò un clima favorevole sia alla traduzione letteraria che alla critica scientifica. Le prime traduzioni di Antal Radó, il maggior italianista di quel periodo, risalgono al 1882. Dopo 8 anni di lavoro e pubblicazioni in riviste, il Radó edita la raccolta di tutte le opere poetiche di Leopardi in lingua ungherese. La critica contemporanea accolse la traduzione completa con particolare attenzione: tutti erano coscienti che il traduttore voleva far conoscere il vero Leopardi ai poeti ungheresi del dolore cosmico. „Questo libro – come si legge in una delle numerose recensioni – viene a proposito in un'epoca in cui ogni piccolo poetuzzo c'intrattiene dei propri meschini guai... A loro potrà essere utilissima la lettura del Leopardi, perché essi ne impareranno che bisogna cantare l'anima e perseguire un alto ideale nella poesia.”

Il principale merito sta nella fedeltà filologica del suo lavoro: Radó mai, o raramente, fraintende il testo, conosce tutto il complesso del pensiero leopardiano e segue fedelmente anche le strutture ritmiche e metriche. Mentre i critici meno entusiasti rimproveravano al traduttore la *freddezza* meccanica e una certa deficienza della lingua e della dicitura poetica, che si rendevano particolarmente manifeste nella versione di quegli idilli del Poeta che sono tutto musica e melodia. (Errori non commessi dal grande poeta Mihály Babits che, nelle sue traduzioni, riuscì a mantenere sia la fedeltà filologica – andò, per esempio, a Recanati per voler

comprendere il messaggio poetico anche attraverso il paesaggio dell'*Infinito* –, sia le più sottili soluzioni formali.) Ma, coll'esaurirsi della poesia pessimistica in Ungheria, l'immagine di Leopardi diventava sempre più pallida. Non poteva essere un motivo sufficiente neanche il centenario della nascita del Poeta: l'avvenimento passò senza alcuna eco da ricordare, mentre la fortuna declinava parallelamente a quella della tendenza letteraria ispirata prima di tutto da Schopenhauer.

Concludendo, si afferma che, dal primo articolo apparso nel 1835 fino alla traduzione completa del 1890, la ricchissima fortuna di Leopardi può essere nettamente divisa in due periodi con due atteggiamenti originali degli intellettuali ungheresi. Durante il tempo del dominio assolutistico dell'Austria, Leopardi fu per gli ungheresi un grande patriota, un apostolo della causa della libertà e dell'indipendenza nazionale, quasi quasi un *Petőfi alter* con tutti i requisiti del carattere combattivo. Mentre, tra il 1870 e il 1890, la scuola dei poeti pessimistici divulgò l'immagine di un Leopardi triste, scoraggiato, trasfigurandolo anche secondo l'indole del temperamento magiaro, mostrando in tal modo anche il rovescio della medaglia, vale a dire tutte le due estremità dell'essere e del carattere ungherese.

POSSIBILE LETTURA DI UN RACCONTO DI CORRADO ALVARO: *LE STRADE FATTE A VENT'ANNI*

Un racconto sulla guerra dove la guerra non c'è ma dove se ne vedono le conseguenze: questa potrebbe essere una definizione sintetica de *Le strade fatte a vent'anni*.¹ Ma, al di là di facili definizioni che finirebbero per etichettare il racconto senza spiegarlo, in esso prevalgono, fin dall'inizio, due sentimenti, la nostalgia e il ricordo autobiografico, in questo caso strettamente collegati. Questo collegamento pare confermato proprio dal fatto che, se i vent'anni sono un'età breve² che non si ripeterà mai più, ad essi è legato il ricordo della guerra, avvenimento però che viene visto – e rivissuto – in chiave nettamente anti-militarista e anti-esaltatoria³. E, inoltre, un terzo tema sembra presente in questo racconto: quello del rimpianto per la giovinezza perduta, motivo non nuovo e, anzi, spesso ricorrente nelle pagine di Alvaro, e molte volte legato a quello della guerra che ha distrutto, oltre all'esistenza, le illusioni e le speranze di molti giovani dell'epoca⁴.

Il racconto si apre, quindi, con una constatazione di questo genere⁵ e prosegue con la marcia di avvicinamento al fronte di un reggimento di soldati italiani. Questi uomini, però, non sono già più molto entusiasti della guerra che fra

¹ Il racconto venne pubblicato per la prima volta in Corrado Alvaro, *La signora dell'isola*, Lanciano, Carabba, 1930; oggi si trova in Id., *La signora dell'isola*, Palermo, Sellerio, 1988, pp. 34-41.

² *L'età breve*, Milano, Bompiani, 1946, è il romanzo con il quale si apre il ciclo romanzesco incompiuto delle *Memorie del mondo sommerso*. Ma proprio a questa età, unica nella vita e irripetibile, Alvaro aveva dedicato il precedente romanzo *Vent'anni*, Milano, Treves, 1930 (poi, in nuova stesura, Milano, Bompiani, 1953) nel quale il tema della giovinezza perduta è strettamente legato a quello della guerra.

³ Alvaro era stato volontario nella I guerra mondiale, ed essa era stata il tema del suo primo libro, le *Poesie grigioverdi*, Roma, Lux, 1917 (poi ristampate in Corrado Alvaro, *Il viaggio*, Brescia, Morcelliana, 1942). Ma un vero e proprio abisso separa l'entusiasmo giovanile – e ingenuo – per la guerra, vista in quel momento quasi come una nuova grande avventura, delle poesie dalla visione, del tutto opposta, del conflitto offerta dal racconto.

⁴ Su questo aspetto cfr. Giuliano Manacorda, *Storia della letteratura italiana fra le due guerre 1919-1943*, Roma, Editori Riuniti, 1980, pp. 237-239. Per un quadro più completo sull'autore e sui motivi della sua opera cfr. Eugenio Ragni, *Corrado Alvaro*, in AA.VV., *Letteratura Italiana Contemporanea*, II, Roma, Luciano Lucarini Editore, 1980, pp. 585-593.

⁵ Cfr. Corrado Alvaro, *Le strade fatte a vent'anni*, in *La signora dell'isola*, cit., p. 34.

poco saranno costretti a combattere: infatti, ogni volta che vedono una casa, interromperebbero volentieri la loro marcia quasi volessero rifugiarsi e riempiono – come dice lo stesso scrittore – del loro rumore giovanile le solitarie case sparse lungo la strada⁶. Proprio questa impossibile interruzione della marcia verso il fronte – che, per molti giovani, significherebbe la morte – pare simboleggiare il preciso dato di fatto che, per molti di loro, sono già cadute le illusioni di partenza di partecipare ad una guerra *bella e giusta*. E, inoltre, il loro guardare, tutte le volte che possono, le poche case dislocate lungo la strada che sembra non aver mai fine, sta a significare il loro attaccamento ad una vita che forse fra poco perderanno e che si traduce nel desiderio del ritorno a casa. Ma è una delle abitazioni, una in particolare, quando la lunga strada sempre uguale si ferma per lasciare spazio ad un paese, che i soldati vogliono vedere. Essi sanno infatti che, oltre alla padrona di casa, donna ormai anziana cui i soldati fanno per scherzo proposte quasi indecenti⁷, anch'esse manifestazioni di vitalità giovanile e di attaccamento alla vita, ci sono sei donne giovani. Ma, particolare strano agli occhi dei soldati, nessuna delle giovani donne si affaccia mai alla finestra. Solo la donna anziana – cui i soldati attribuiscono il ruolo di madre delle altre – scende infatti in cortile a parlare con gli ufficiali del reggimento in marcia verso il fronte⁸.

I militari si chiedono allora perché le donne più giovani non si facciano mai vedere, ma il loro desiderio di conoscerle non ha una natura puramente sessuale: le donne e la casa, infatti, sembrano confondersi, far parte le une dell'altra e viceversa. E, confondendosi, perdendo i loro confini, l'abitazione e le giovani donne sembrano essere un segno di vita, di quella vita che i soldati potranno perdere, da un momento all'altro, nell'inferno della guerra. Queste donne, inoltre, scatenano nei giovani soldati un desiderio di pace e di rifugio di fronte ad una realtà – quella del I° conflitto mondiale – di cui essi credevano di essere i protagonisti ma che invece li supera, finendo forse con lo schiacciarli.

Il desiderio di conoscere le giovani donne si confonde quindi, per i soldati, con quello di un'oasi dove trascorrere un ultimo momento di pace prima di affrontare il campo di battaglia dal quale molti di loro non torneranno. Il mistero del perché le sei giovani donne della casa non si mostrano sarà svelato di lì a poco quando una sera, sentito un canto proveniente dalla casa, un gruppo di soldati – fra i quali l'*io* narrante, nel quale è riconoscibile lo stesso Alvaro – vi entra e scopre che le giovani donne non si mostrano perché sono tutte incinte dopo essere state presumibilmente violentate – come dice ai militari la loro madre – dai soldati

⁶ Cfr. Corrado Alvaro, op. cit., p. 35.

⁷ Cfr. Corrado Alvaro, op. cit., pp. 36-37.

⁸ Cfr. Corrado Alvaro, op. cit., pp. 37-38.

austro-ungarici in ritirata⁹. Di fronte alla scoperta, però, i soldati italiani non hanno nessuna reazione di rifiuto o di ripulsa nei confronti delle donne ma, anzi, provano un'umanissima pietà ed una grande comprensione per quanto è accaduto e le confortano¹⁰. Essi così svolgono, prendendone il posto, il ruolo delle ragazze francesi nei confronti dei soldati tedeschi in *All'ovest niente di nuovo* (1929) di Erich Maria Remarque¹¹. E questa umana pietà e comprensione nasce da un motivo ben preciso: i soldati, infatti, pur non avendo ancora affrontato direttamente la guerra, ne hanno veduto e misurato tutte le conseguenze. Hanno capito, cioè, che questa guerra non si fa solo sui campi di battaglia ma che essa è totale e assoluta, coinvolgendo anche i non-combattenti. E che, anche per questo, essa è del tutto assurda, perché coinvolge anche vittime innocenti e, quindi, proprio le ultime persone che l'avrebbero voluta. È proprio questo il motivo che spinge uno dei soldati a promettere ad una delle donne, prima di partire per il fronte, di sposarla se tornerà¹². Il racconto si chiude qui, con questa luce di speranza che, seppur debolmente, si fa strada in un quadro che è e resta scuro. Con *Le strade fatte a vent'anni*, Alvaro ci da una nuova prova della sua grande umanità di scrittore costruendo un racconto pacifista e antimilitarista fatto quasi di nulla se non di umana pietà verso tutte le vittime, civili e militari, di quel I° conflitto mondiale cui lui stesso aveva preso parte. Se poi pensiamo al clima bellicista e guerresco dell'Italia dominata dal fascismo in cui l'autore era costretto a vivere, appare ancora più evidente il suo coraggio che – come è stato detto – fu quello di un uomo che dovette pagare dei prezzi per sopravvivere sotto la dittatura ma che portò in salvo l'intelligenza¹³. E questo, soprattutto all'epoca, non era poco.

⁹ Cfr. Corrado Alvaro, op. cit., pp. 39-40.

¹⁰ Cfr. Corrado Alvaro, op. cit., pp. 40-41.

¹¹ Cfr. Erich Maria Remarque, *All'ovest niente di nuovo*, Milano, Mondadori, 1944, pp. 137-148.

¹² Cfr. Corrado Alvaro, op. cit., p. 41.

¹³ Cfr. Alfredo Giuliani, *Diluvio rosso*, in „La Repubblica”, 1/2/1986.

A RÓZSA NEVE ÉS A VÉLETLEN

A véletlen egy mitikus pillanat, ahol a történet elágazódik; a „lehetett volna másképp” csábítása. Az elágazás a megsokszorozódás helye, az azonos mássá válásáé és eközben a véletlen állítása mindvégig megőrzi a kételyt, a „mindez véletlen?” kérdését.

Kevés olyan regény született a közelmúltban, amely a kritika számára annyira kézhez álló és összetettségében annyira „önmagát kínáló” lenne, mint *A rózsza neve*. A bűnügy rejtélyein szórakozva szinte mindenfajta intellektuális érdeklődés otthonra talál itt. Bárhonnan indulnak is az olvasatok, biztos a kijutás: a regény az értelmezés számára olyan labirintusnak tűnik, amely éppen hogy megtagadja a benne megjelenő könyvtár-labirintus útvesztő funkcióját. Mindazonáltal *A rózsza nevé*t sokfélesége sem teszi egy par excellence nyitott művé, még akkor sem, ha Ecónál, a nyitott mű fogalmának megalkotójánál, ez a kiinduló feltételezés tűnne a legkézenfekvőbbnek. A cselekmény a történelmi és filozófiai utalások egyre kidolgozottabb hálóját vetíti elénk, az ide-odakacsingatások egyre inkább kötődnek valami szövegen kívülihez, és egyre inkább elkötelezik magukat.

Ezeknek az összefüggéseknek a véletlen egyik fontos motívuma, alapos figyelmet érdemlő csomópont, amely az interpretációkban mégis többnyire háttérbe szorul. Mellőzésének oka talán éppen arra vezethető vissza, ami leginkább hozzátartozik: a másik lehetőség számbavétele. A véletlennel a kérdés mint olyan kísér és kísért. Ennek a kísértésnek azonban az értelmezések tragikusba hajló retorikával próbálnak ellenállni. A csalódottak számára ekként a véletlen nem lesz más, csak a „romanzo sulla crisi” nélkülönözhetetlen eleme, a bizonytalanságot intézményesítő posztmodern állapot körtünete.

A rózsza neve nem tragikus retorikájú szöveg, bár kétségtelen, hogy a racionális gondolkodás, a nyelv és a gondolkodó válságára reflektál. A véletlenhez kapcsolódó kérdések azonban túl is mutatnak a válságon, nem valamely utópia felé, hanem az elbeszélés, az írás, a megismerés és az élni tudás tapasztalatait átfogva, egy – Eco elméleti műveivel és publicisztikájával is összhangban lévő – a pesszimizmus kilátástalanságától távol álló és a másiknak helyet engedő gondolkodást körvonalaznak.

Az elbeszélés

„1968. augusztus 16-án egy könyv került a kezembe, bizonyos Vallet apát tollából: Le manuscrit de Dom Adson de Melk, traduit de français d'après l'édition de Dom J. Mabillon (Aux Presses de l'Abbaye de la Source, Paris, 1842). A sajnos eléggé gyér történeti jegyzetekkel ellátott könyv állítólag hű mása volt egy XIV. századi kéziratnak, amelyre XVII. század nagy tudósa, akinek a bencés rendi történetírás oly sokat köszönhet, a melki kolostorban bukkant. A nagybecsű felfedezés (mármint az idők során harmadik: az enyém) kellemes órákat szerzett nekem Prágában, míg egy szeretett lényre várok. Öt nappal később a szovjet csapatok megszállták a szerencsétlen várost. Nemi viszontagságok után Linznél sikerült elérnem az osztrák határt, onnan pedig Bécsbe utaztam, ahol megtaláltam azt, akire vártam, és együtt mentünk fölfelé a Duna mentén.”¹

A „Természetesen egy kézirat” című kerettörténet íróarcú narrátora a krónikáshagyományokhoz híven nevezi meg forrásait és megszólalásának apropóját. A történet hitelét bizonyító szándék a realista hagyományba látszik illeszkedni. Ezeknek a jeleknek azonban mégsem hihetünk, hiszen a történelmi realista ábrázolásmód a megszokottság olyan fokát jelentené, amely aligha vehető komolyan egy a szemiotikában járatos kortárs szerzőtől. Eco természetesen velünk együtt tisztában van azzal, hogy mit lehet és mit nem. A hagyományossá vált technikák használatában tehát méltán gyaníthatjuk az őszinteség hiányát, vagyis azt a fajta megbízhatatlanságot, amellyel mondataink mintegy idézőjelbe kerülnek. A kerettörténet nyilvánvalóan egy Eco által is gyakran idézett Poe/*Gordon Pym*-féle megoldás, vagyis hamis paratextus. A „Természetesen egy kézirat”-ban megszólaló hang az empirikus szerző orgánusát imitálja és arra indítja az olvasót, hogy a valós történelmi eseményekre (prágai tavasz) hivatkozó hangot egy reális testtel párosítsa. Néhány mondatnyi távolságra azonban a dokumentáris jelleg nyomtalanul eltűnik a *fikció erejében*.

Ami a kerettörténet után következik, már a rég múlt történelem része. Minden más jellegzetessége ellenére sem túlzó az a megállapítás, hogy *A rózsaneve* történelmi regény, és ekként műfaji adottságai folytán, bár fikcióról van szó, a valós dimenziója különös súllyal esik latba. A történelmi regényben a fikció nemcsak mesél; a történelmi korról és magáról a történelemről alkotott koncepciót is magában foglalja. Nemcsak szórakoztat, nemcsak történetet, de történelmet is mondott, a historikus archiváló feladatait is ellátja.

Ám nemcsak a történelmi korra és a történelemre tekint manapság egy történelmi regény, hanem magára a történelem írásra, valamint a történelmi regény

¹ Eco, Umberto: *A rózsaneve*, Budapest, Árkadia, 1988. 7. o.

műfajára is. Hiszen nem kerülhető meg az a tény, hogy napjainkban ezek a diskurzusok is másképp fogadtatnak. A fikció irányába mozdultak el. Az „objektív” történelmi ábrázolás ellehetetlenült. A történetmondás, csak úgy maradhat önmaga, hogy egyidejűleg mássá is válik, ironikus felfüggesztettségben – amint jelen esetben a „Természetesen egy kézirat” fejezetcím is sugall – ismer magára. Az elbeszélte történet, amely a valós történet pózát veszi fel, így ahelyett, hogy történelmi hiteléről győzne meg, egyre inkább fikció voltát állítja. A történelmi hűség csak bűbáj, csupán annak a narratív megjelenésnek köszönhető, amely mentes a szubjektivitástól, a diskurzust fenntartó személy implicit vagy explicit jelenlététől. Az események a narratív beszédmódban – ahogy Hayden White Benveniste-et idézve megjegyzi – egyszerűen „feltűnnek a történet horizontján. Senki sem beszél, az események magukat mesélik el.”² A történet semmi, vagy semmilyen néven nevezhető dolog sem alakítja, ezért véletlenszerűnek látszik. A véletlenszerűség, a történelem és az elbeszélés fogalmai összekapcsolódnak, hiszen ezzel véletlenszerűséggel meséli magát *A rózsá neve* története is. Ez a vonás csak még inkább hangsúlyt kap azzal az írói fogással, hogy a kézirat az ismeretlenből, „a történelem viharából” bukkan elő.

A következő, az „eredeti” elbeszélő egy XIII. századi bencés szerzetes, aki röviddel halála előtt, saját életét tekintve szintén történelmi távolból idézi fel novícius éveit.

„Így álltak tehát a dolgok, amikor is atyám, ki Lajos kíséretének a tagjaként, bárói közt sem éppen utolsó, kiszakított engem – eladdig a melki kolostor novíciusát – a klostrom nyugalmaiból, úgy okoskodván, hogy magával visz, hadd ismerkedjem meg Itália csodáival, s hadd legyek jelen, mikor a császárt Rómában megkoronázzák. Pisa ostromakor elszólították őt a hadi teendőkhöz. Jómagam, élvén az alkalommal, részint mulatságul, részint tapasztalni vágyásból, a nyakamba vettem Toszkána városait, ám jó szüleim úgy vélték, hogy az efféle szabad és regulátlan élet nem való egy szemlélődő életre szánt serdülőifjúnak... Baskerville-i Vilmos mellé adtak, mivelhogy ő épp akkor indult valamely hírneves városokat és ősrégi apátságokat érintő missziós útjára. Így lettem én az írónka és a tanítványa is egyszersmind, és nem bántam meg, mert vele együtt olyan események tanúja lettem, amelyek méltók rá, hogy emlékezetüket – ím ezt teszem most – örökölni hagyjam az utánunk jövőknek.”

Az „eredeti” elbeszélő is a „Természetesen egy kézirat” narrátorához hasonló véletlen belevettiséggel kerül kapcsolatba a történettel, amely mint szereplőt fogadja be. A kerettörténet tulajdonképpen egy narrátori hangpróba, időutazás. A kézirat áthagyományozódása jelöli meg az egyes állomásokat egy vélet-

² Hayden White: *A történelem terhe*, Budapest, Osiris, 1997.

lenszerű, fordításokon és másolatokon át vezető láncsorban. Az eredetiséget már semmi, a narrátor sem szavatolja. A kultúrák közti fordíthatóság antropológiai illetve a szövegromlás filológiai problémái kérdőjelezik meg a textus valódiságát. Az így bójárt nyelvi-kulturális út az a maszkírozás, amely a kerettörténetben veszi kezdetét és a realistól való fokozatos eltávolodással jut el a tulajdonképpeni történethez. Az álcázás, a szubjektum fikcióvá válása teret nyit meg egy másik nyelv számára, amely egy másik világba vezet. A nyelv által teremtett világ Eco egyik legkedveltebb tárgyköre, amelyet igen sokféleképpen közelít meg elméleti műveiben. *A rózsza neve* narratív struktúrája és motívumai éppúgy kapcsolhatóak a világok közti átjárhatóság, mint a nyelvi világalkotás problémáihoz. A múlt és jelen közt a nyelv teremthet csak kapcsolatot. Miként Morlay-i Bernát „stat rosa pristina, nomina nuda tenemus”, az „ubi sunt” toposzát emlékezetünkbe hívó vesssora is figyelmeztet: a szavak mögül eltűnnek a létező dolgok, csak a nevek maradnak.

Az írás

A „Szeljegyzetek”-ből kiderül, hogy Eco a regényírást „kozmológiai ügynek” tartja, amelynek világszerűsége a berendezettségében rejlik. „A meséléshez mindenekelőtt világot kell alkotni és azt berendezni a legutolsó részletig”. Ennek a felfogásnak az értelmében az irodalmi szöveget nem tekinthetjük egy már előzetesen adott közvetlen megjelenítéseként. A vonatkozási valóság átalakul, az ábrázolás a konkrét tárgy helyett egy tárgyiasságra utal, ami a művel keletkezik, azt tehát nem előzi meg. Amikor Eco kozmológiáról beszél, a távolból az arisztotelészi kozmosz fogalma tűnik fel, és ez nem meglepő, hiszen Eco máshol is gyakran hivatkozik a görög filozófusra. A belső törvényekkel rendelkező kozmosz a természeti valóság, a világ összetettségeként jelenik meg és a művészet ennek a sokféleségnek a mimézise. A művészet nemcsak megjeleníti az adottat, hanem a *natura naturans* generáló elvének megfelelően ki is egészíti azt, ám mindez nem jelenti azt, hogy le is mondhat róla. Egy világhoz tehát elsősorban dolgok kellenek, amelyek – akárcsak Peirce-nél a konstitutív „morphék” – narratív programhordozók. A figurák megválasztásával egyfajta axiómarendszer keletkezik, amittől a történet már nem szabadulhat. Az egyes megoldások, bár függnek egyfajta logikától, nyitott jellegük folytán mégis váratlan, olykor véletlenszerű következményeket hoznak magukkal.

„Ha egy folyót alkotnék, két parttal, a folyó bal partjára odaraknék egy horgászt, és ha ezt a horgászt lobbanékony jellemmel és rovott múlttal látnám el, nos, akkor kezdhethetném is az írást, szavakra lefordítva azt, aminek elkerülhetetlenül be kell következnie. Mit tesz a horgász? Horgászik. (És ebből már tennivalók egész sora adódik többé-kevésbé elkerülhetetlenül.) És aztán mi történik? Vagy van kapás vagy nincs. Ha van, akkor a horgász kifogja a halat, aztán hazamegy, mint

aki jól végezte dolgát. Itt a vége, fuss el véle. Ha azonban nincs kapás, akkor a horgász esetleg méregbe gurul, nem hiába lobbanékony. Esetleg kettétöri a botját. Nem sok, de vázlatnak már ez is megteszi. Van viszont egy indián közmondás, amelyik így szól: 'ülj ki a folyópartra és várj, előbb-utóbb elúszik előtted az ellenség hullája.' Háttha arra úszik egy hulla? Hiszen ez a lehetőség is benne van a folyó szövegközi környezetében."

Metamatematikai ihletéssel az alkotó folyamat ennek szellemében párhuzamba állítható azzal a modellel, miszerint kisszámú axiómából és levezetési szabályból végtelen számú tétel vezethető le. A nyelvészeket is vonzzák az efféle megoldások, egyik ismert példa az a „véges állapotú Markov-folyamat” néven jegyzett modell, amely a beszélőt úgy tekinti, mint egy mondatokat egy diagram szerint generáló gépet. „Ha adott egy állapotdiagram, a mondatot úgy hozzuk létre, hogy a bal oldalon lévő kiindulóponttól kezdve keresztülhaladunk valamelyik ösvényen a jobb oldalon lévő végpontig, mindig a nyilak irányában haladva. Amikor elértük a diagram egy bizonyos pontját, az adott pontból kiinduló ösvények bármelyikén továbbhaladhatunk, függetlenül attól, hogy az ösvényt a kérdéses mondat létrehozása közben már érintettük-e vagy sem. Egy ilyen ábrán tehát minden csomópont az imént leírt gép egy állapotának felel meg. Az egyik állapotból egy másikba való átmenetnek egynél több módja megengedett, és tetszőleges számú és hosszúságú önmagába visszatérő hurok alkalmazható.”³

Mennyire emlékeztet ez a regénybeli könyvtár önmagukba visszatérő termeire! A könyvtár építészetiileg mindenképpen egy bonyolult szerkezetet jelenít meg, amely mégsem kiismerhetetlen, mégsem annyira változéképes, hogy végtelen számú utat foglaljon magában. Természetüket tekintve a nyelv működését bemutató modellek is hasonló hiányosságokat mutatnak, nem képesek a természetes folyamat véges grammatikáját létrehozni, mert a helyes mondatok mellett helytelenek is létrejönnek.

A megismerés

Amennyiben elfogadjuk azt, hogy az alkotás folyamata a fenti tulajdonságokat mutatja, a regényírás nem lesz más, mint „kombinatorikus játék” és ebben a tekintetben Eco ars poeticája Borgesé és Calvinoé mellé kerül. A mű létrejötte nem egy *intentio auctoris* testet öltése, hanem a *dolgok* kiválasztásával elindított nyelvi kísérletezés. Az írás egyben megismerés, esztétikai élményt jelent nemcsak az olvasó, a szerző számára is. A szöveg létrehozása ezért elsődlegesen egy tör-

³ Chomsky, Noam: *Mondattani szerkezetek / Nyelv és elme* Budapest, Osiris, 1995. 23. o.

ténelmileg változó világhoz kötődik és nem a nyelvhez mint kódhoz.⁴ „A világ megalkotása a fontos, a szavak azután szinte önmaguktól adódnak. Rem tene, verba sequentur. Ez, azt hiszem a fordítottja annak, ami a költészetben történik: verba tene, res sequentur.”⁵

A történetmondásnak – és ezzel együtt az ebből származó esztétikumnak – ez a felfogása ellentmond azoknak a véletlenre semmit nem bízó elképzeléseknek, amelyek többnyire a költészetből levont következtetések alapján abból indulnak ki, hogy „a mű egy olyan terv megvalósulása, amelyet a szerző egy bizonyos szinten megfontolt” – mondja Barthes Valeryt követve. Bár hozzáteszi: „ez a szint nem szükségképpen a tiszta intellektusé”, végül mégsem tudja nélkülözni a terv fogalmát és azt tanácsolja, hogy „alapuljon minden kritika annak a távolságnak az értékelésén, amely a művet az eredeti tervtől elválasztja.” Ezek szerint: „a mű 'minőségét' meg lehetne határozni ilyenformán: a mű legrövidebb távolsága ahhoz az eszméhez képest, amely életre hívta. Ez az eszme azonban megfoghatatlan, éppen azért, mert az író arra ítéltetett, hogy az eszmét csak a műben, azaz épp a kérdéses közvetítésen keresztül közölje. Így hát az 'irodalmi minőséget' csak közvetett módon határozhatjuk meg: olyasvalami, ami a szigor benyomását kelti, azt az érzést, hogy az író állhatatosan aláveti magát egy és ugyanazon értéknek. Ez a parancsoló erejű érték, melynek a mű egységét köszönheti, korszakonként változhat.”⁶

E Barthes-részletben a logikai zsákutcától való félelem nehéz levegője érezhető, amit a tervre való hivatkozások hoznak magukkal. Eco következetesen kerüli az effajta szükségszerű alapokat, mert ezek az irodalmi minőség egy állandóhoz kötöttségét, az aktuálist folyamatosan überelő struktúra állítását hozza magával.

Az élni tudás

Amikor az elbeszélés és az eredeti elbeszélő kapcsán esett szó a véletlenről, némileg önkényesen történt. Adso történetbe kerülésekor szövegszerűen nincs szó véletlenről. Ez a motívum csak a későbbiekben kerül előtérbe; a Brunellus-epizód, vagy az utolsó fejezetben a rejtély megfejtése erősíti meg logikailag és a szöveg szintjén is ezt a választást. Mindaddig pedig az események mögött egy rejtett szándékot vagy isteni gondviselést is sejthetnénk a regény több szereplőjével együtt, akik a bűntényekben a János apostol Jelenéseiben leírtakat vélik felismerni.

⁴ Itt tulajdonképpen egy szemantikai problémával állunk szemben: Eco a szótár típusú szemantika helyett egy enciklopédia típusút javasol. (*Trattato di semiotica generale*, Milano, Bompiani, 1975)

⁵ Eco, Umberto: 1980. 593. o.

⁶ Barthes, Roland: „Az irodalom ma”, in *Válogatott írások*, Budapest, Európa, 1976. 174. o.

A véletlen későbbi jelentősége éppen ebből a feszültségből, kérdésességéből fakad. Dramaturgiailag szükségszerű, hogy csak a regény végén lepleződjön le, hiszen a véletlenre nem lehet krimit alapozni.

Az események véletlenszerűvé nyilvánítása általában a vélekedés körébe tartozik és vagy arra utal, hogy ezeknek nem tulajdonítunk meghatározó szerepet, vagy nem kívánjuk rendszerbe ágyazva magyarázni a szóban forgó kauzalitást. Eco történetének egy részletére vonatkoztatva lényegtelennek minősítjük például, hogy Adsót a szülei küldték Vilmoshoz, hiszen találkozásuknak még számos más oka is lehetett volna. Ugyanakkor, ha a szóban forgó motívumban, mármint, hogy a fiú szülői döntés hatására válik az események részesévé, egy freudi megfejtést látunk, (miszerint a gyerek már a születése előtt – már csak a neki adott név révén is – annak a történetnek a tárgya, amelyet azok a személyek mondanak el, akikkel később új kapcsolatokat kell létesítenie) a történetet – az olvasás e pontján – egy önmagát beteljesítő jóslattal egészíthetjük ki. A jóslat szövege a történet okaként jelenik meg, a véletlent kizáró, terven alapuló fatalitást eredményez. Az események mozgatóját így sorsnak is *nevezhetnénk*.

A rózsza neve a sors, az ok, vagy Isten regénye? Vagy arról szól, hogy mindezeket véletlennek nevezhetjük és akkor a véletlen, vagy még inkább a véletlennek nevezés regénye lesz, amely azt sugallja, hogy a *véletlen* név és a név *véletlen*. A két állítás nemcsak retorikai fogás. Ha a név önkényes, *A rózsza nevében* a név által a saussure-i „arbitraire du signe” is felidéződik, a kontinuum önkényes felosztása is megszólít a címmel. Ki mondja meg, hogy a rózsának, miért rózsza a neve? – erről (is) szól a regény, azt a hagyományt folytatva, amelyet a *Genezis*, Platon *Kratülosza*, vagy Saussure *Course de linguistique generale*ja is ápol.

Bár ugyanilyen jogosan feltehetjük azt a kérdést is, hogy a regénynek miért éppen *A rózsza neve* lett a neve, itt már nincs semmi önkény és semmi véletlen. A sokak szerint semmitmondó vagy szándékosan összezavaró cím pontosan megadja azt az irányt, amerre fordulva értelmet nyer. A regény, bár nem tarthatjuk tézisregénynek, vitathatatlanul egy az írásnak mind a gyakorlatában, mind ennek szemiotikailag, nyelvfilozófiailag megalapozott elméletében jártas szerző írása és hasonló ismeretekkel rendelkező olvasót vár el illetve teremt meg.⁷

A véletlenné nyilvánítás eljárása mögött egy optikai metafora is rejlik: véletlen az, ami előre nem látható. Ez a negatív definíció egyben magában hordja annak lehetőségét, hogy a nem látható, egy másik szemszögből talán mégis az. A véletlen éppen ezért a viszonylagosság jegyében áll és emiatt válik kihasználható-

⁷ Erről bővebben ld. Kelemen János: *Profili ungheresi e altri saggi*, Rubettino Editore, Messina, 1994.

vá. A véletlennel címkéző eljárás – hasonlóan minden más olvasathoz – több lehetséges variáció közül válogatva szűri meg az olvasottakat, egyes részleteket megerősít, másokat narkotizál.

„Nem volt terv – mondta Vilmos – és én tévedésből jöttem rá... A jelek igazságában én sohasem kételkedtem Adso, egyebe sincs az embernek, hogy a világban eligazodjék, mint a jelek. Hanem, hogy mi a jelek között az összefüggés, azt nem fogtam fel. Apokaliptikus mintát sejtettem a gyilkosságok mögött, s az vezetett el Jorgehoz, holott ez a minta a véletlen műve volt... Hát hol az én híres bölcsességem? Csökönyös voltam, holmi rend látszatát követtem, holott tudnom kellett volna nagyon is jól, hogy a világegyetemben semmiféle rend nincs. .. Az elménk képzelgése szerint való rend olyasvalami, mint egy háló, mint egy létra, amelyet azért eskábálunk, hogy valamit elérjünk. De utána el kell dobni azt a létrát, mert kiderül, hogy ha hasznunkra volt is, értelem híján való.”⁸

A középkori empirista Vilmos a rejtély megfejtésével voltaképpen arra jött rá, amit már – ahogy állítja – tudott, de a nyomozásnál mégsem feltételezett: a történés az esetlegesség körébe tartozik, a szükségszerűség a logika felségterülete. Ha nincs terv, nincs rendszer sem a valóság szintjén. Ezzel együtt érvényét veszti minden innatizmusra építő elmélet és azok a nyelvmodellek is, amelyek az emberi elmébe már eleve kész struktúrákat ültetnének.

A rend és a fenti összefüggések tagadására hozott wittgensteini létra-hasonlat anakronizmust sejtet, de tulajdonképpen egy a Vilmoséval összeegyeztethető világkép horizontját jelenti, hiszen a középkori nominalizmus is antimetafizikus tendenciát képvisel a nyugati gondolkodásban, még akkor is, ha a keresztény metafizika keretein belül marad. Vilmos – Wittgenstein módjára – mégis elhallgat isten létének paradoxonát állító veszélyes kérdés hallatán. Nem beszél arról, amiről nem lehet beszélni.

A véletlen teljes uralma a káosz. A rendetlenség gondolata is világlátást hordoz, amely éppen olyan nagy múltra tekint akár a rendé. Ecót ezek a tradíciók és állandó harcuk élénken érdeklik. Nemcsak *A rózsza* nevében, de a következő regényében is ezek körül mozog a cselekmény, azzal a különbséggel, hogy aktualizált szellemi örökségként nem a racionális nominalizmus, hanem a misztikus zsidó kabala jelenik meg. A szóban forgó mű, *A Foucault-inga* így szintén a véletlenről, de ennek egy másik, az észszerűség korlátait nélkülöző, túlzó variánsáról szól. A véletlen mai aktualitását megerősíti az a tény, hogy nemcsak letűnt diskurzusokban találjuk privilegizált helyzetben. A mai tudományos elméletek nyelvjátékaiban az esetlegesség vagy ennek szinonimái fontos pozíciókat foglalnak

⁸ Eco, Umberto: 1980, 572. o. A létra hasonlat Wittgensteinől való, akire Vilmos Adso honfitársaként mint misztikusra utal.

el. (Ahogy például a kvantummechanika véletlenre alapozza a világ keletkezését.) A véletlen így annak a világnak az alapjává válik, amelyben immár eltűnt a zárt rendszerek ellentmondás-mentességének megnyugtató horizontja és amely a tudás válságát, pontosabban a teljesítményre koncentráló modern tudás legitimációs válságát hozza magával. A véletlen a tudás e formája számára, illetve a benne fogant intézmények számára egy letűnő kor megsiratandó krízisét jelképezi. Mindez a pesszimizmus a modern hangja. „Ez a pesszimizmus táplálta a századelő nemzedékét Bécsben: nemcsak az olyan művészeket, mint Musil, Kraus, Hofmannstahl, Loos, Schönberg és Broch, hanem az olyan filozófusokat is, mint Mach és Wittgenstein. Kétségtelenül olyan messzire elmentek, amennyire a lelkiismeretes és felelős delegitimációban lehetséges. Ma már elmondható, hogy a gyászos tevékenység lezárult. Nem kell újrakezdeni. Wittgenstein ereje abban van, hogy nem a Bécsi Kör pozitivizmusát választotta, s hogy a nyelvjátékok vizsgálatában olyan legitimációt körvonalazott, amely nem a teljesítményelvre támaszkodik. A poszt-modern világnak ezzel van dolga. Az elveszett elbeszélés iránti nosztalgia kiveszett az emberek többségéből. Ebből semmiképpen sem következik, hogy a barbárságnak szolgáltatnák ki magukat. Ezt megakadályozza hogy tudják, legitimáció máshonnan nem származhat, mint nyelvi gyakorlatukból. A tudomány 'mosolyog a bajsza alatt' minden más meggyőződésen, amely az embereket a realizmus rideg józanságára neveli.”⁹

A modern tudomány és az ezt legitimáló filozófiai rendszerek ettől a mosolytól rettegnek, ugyanúgy, ahogy Jorge félti rendszerét a nevetéstől, amely kikezdi az igazságot, a komolyságot és az örök érvényességet. A nevetés nem önmagáért mint a komolyság ellenpontja lesz veszélyes, hanem azért az állandó mozgásért, ami működteti. Hiszen a humor, a tekintélyt parancsoló szigort helyéből kifordítva, a mindig áthelyezés technikájából fakad. Az ellenpontokon nyugvó rendszer omlik ezáltal össze, hatalom falán ütött résen keresztül ekként szivárog el a legitimáció ereje. Már a megsemmisítés sem használ. A nevetés másságán alapuló szemlélet az instabilitást, a katasztrófát eleve magában hordja, mivel olyan rendszert feltételez, amelyben a körülmények mindig konfliktusban állnak. A teljes megsemmisülés helyét a disszemináció veszi át. A könyvtár leégése után szétszórt és megperzselt pergamendarabok mint sárkányfogvetemények egyben a keletkezés csírái is lesznek. Adso öregkori nosztalgiája a más pozícióját nem látó álláspontja, annak a nemcsak hétköznapi, de man-i értelemben is vett vakságnak a variációja, amely Jorget is süjtotta. Ezzel azonosulva az értelmezők sem kerülhetnek a látó pozíciójába.

⁹ Lyotard. i.m. 90. o.

Ha terv nincs, Isten tevékenységét is másképp kell elgondolni. Hová helyezhető mindenhatósága? Vilmos nem válaszol, mert nem válaszolhat Adso kérdésére, a felelet lehetősége elvész a beomló mennyezet (isteni intés vagy véletlen?) okozta zűrzavarban. A véletlen még itt is kérdés marad, vagyis olyan területet, amelyet nem tud uralni a racionális gondolkodás sem. A jelenségek magyarázatának fenomenológiai vakfoltjaként, a láthatóban lévő láthatatlanként jelentkezik.

L'INTERTESTUALITÀ IN TEORIA E IN PRASSI

Lo scopo del mio studio è doppio: (I) presentare le idee sulla intertestualità, basandosi soprattutto sul saggio di Daniela Caselli, *Rifunzionalizzare la nozione di intertestualità: alcune proposte italiane*; (ii) tenendo conto di queste idee, interpretare la poesia *Invokáció*, scritta da Vince Fekete.

Il termine e la nozione di intertestualità vennero formulati negli anni sessanta da *Julia Kristeva*, che, con questa innovazione nell'ambito comparatistico, riuscì a indicare nuove direzioni per la disciplina. Lei definì l'intertesto come assemblaggio di materiali eterogenei e già usati, come produzione del significato in movimento. Per tale punto di vista, l'opera non fu più una creazione del genio, visto che il testo fu ormai percepito come risultato dell'accostamento di materiali compositi, come „mosaico di citazioni”. Le sue definizioni – per il cui concepimento usa anche le idee di Barthes e di Foucault riguardanti la morte dell'autore – portano cambiamenti radicali, dando la decostruzione della mitologia tardo-romantica e facendo cessare la legittimità dell'originalità autoriale nel rapporto autore – testo – lettore. Però, come osserva la Caselli, la nozione di intertestualità, oltre a motivare i teorici a interpretare la nozione, ha dato pure la possibilità di polemizzare sulla sua definizione, e su quella di intendere e di interpretare nei modi più diversi la stessa nozione.

Riguardante la problematica che ogni testo deve intrattenere con la tradizione letteraria precedente, la teoria di *Harold Bloom* sembra essere la più estrema a favore dell'autore. Bloom introduce nel suo discorso – in *The Anxiety of Influence* – l'espressione „strong poets”, reinstaurando con questo termine appunto il mito tardo-romantico secondo il quale l'autore è la fonte di significato dell'opera. L'accento cade totalmente sul profondo disagio che devono affrontare i poeti per affermare la propria originalità e creatività sullo sfondo della tradizione, intesa proprio come il susseguirsi di tali „strong poets”. Questo rapporto, dualistico e competitivo, che c'è fra i diversi autori nella concezione di Bloom, lascia completamente fuori discorso il ruolo del ricevente e, quindi, quest'elaborazione teorica non può essere funzionale e non porta avanti il discorso sull'intertestualità e sull'opera dialogica.

Al contrario di Bloom che, come abbiamo visto, assolutizza l'intenzione dell'autore, *Michael Riffaterre* tenta di espandere al massimo la nozione d'intertestualità assolutizzando il ruolo del testo e affermando l'autorità assoluta del testo sul

lettore. Lui individua la nozione kristeviana come il modo corretto di leggere un testo, e la distingue dalla nozione dell'intertexto. Infatti la definizione di quest'ultima oscilla tra l'essere una sorta di „antitesto” senza cui il testo non potrebbe esistere e l'orizzonte di attese del ricevente, che è stata formata dalla letteratura canonizzata. Si può notare che così l'intertexto coincide quasi con la tradizione letteraria. Secondo questa teoria, poi, la lettura intertestuale è l'unica modalità capace di rendere giustizia al testo, perchè può produrre la „significance”, arrivando ad una „stable picture of the text”. In modo diverso, dunque, dalla teoria di Bloom, anche la teorizzazione di Riffaterre porta il pericolo di non poter rendere funzionale la nozione di intertestualità.

Gérard Genette, non accettando il tentativo riffatteriano, sottolinea soprattutto il carattere facoltativo della ricerca di relazioni intertestuali, e mette in risalto l'ambiguità fondamentale del testo. Per lui il testo ha una doppia modalità di significazione: quella del livello sintattico e grammaticale e, contemporaneamente, quella di un'altra dimensione. Nella sua volontà di focalizzarsi sulle modalità trasformative dei testi, nel suo tentativo di circoscrivere, e non di espandere, la nozione d'intertestualità, Genette identifica cinque tipi di relazioni intertestuali: *intertextualité*, *paratextualité*, *métatextualité*, *hyper-textualité*, *architextualité*. Secondo l'osservazione della Caselli, lo studio di Genette, pur dedicando molta attenzione all'ambiguità di senso, non riesce a risolvere i casi più delicati di intertestualità, quindi questa teoria non riesce nemmeno a descrivere la nozione in modo da poterla rendere funzionale.

Caselli segnala con grande soddisfazione intellettuale che *Cesare Segre* riesce infine a rendere metodologicamente fruttuosa la nozione di intertestualità, proponendo una definizione funzionale del testo. Segre distingue fra i due fenomeni di *intertestualità* e *interdiscorsività*, cioè fra testi concreti, ed enunciati verbali non riconducibili a testi concreti e, con questa differenziazione, focalizza il fenomeno di intertestualità all'interno della pluridiscorsività dei testi però non nega chiaramente l'appartenenza dell'opera sia al sistema del socioletto che a quello della tradizione letteraria precedente. La Caselli va pienamente d'accordo con Segre nell'interpretare l'intertestualità „come nozione teorica estesa, capace sia di includere al suo interno il fenomeno di ricerca delle fonti, sia di dimostrarsi valido strumento per la sua problematizzazione e riteorizzazione”.

Mentre Segre affronta i problemi di definizione del testo e di relativa funzionalizzazione della nozione di intertestualità, *Gian Biagio Conte* analizza il relazionamento dei testi con la *langue* letteraria e con gli altri testi. Conte distingue tra materiale letterario e non, e anche lui, come pure Segre, concentra la sua attenzione sull'assorbimento, la traslazione, la modificazione di testi letterari da parte di altri testi letterari. La problematica principale con cui Conte si confronta sta dunque nello studio delle modalità secondo cui i testi si rapportano alla *langue*

letteraria, cioè alla memoria poetica, alla tradizione formata da altri testi. Lui concepisce l'opera letteraria come derivante da un „processo di costruzione (che) è in qualche misura un processo di assimilazione di linguaggi diversi operato da un testo accentratore che assume la responsabilità del nuovo senso” (citato da Caselli, p. 82.) e stabilisce un doppio ordine di appartenenza del testo letterario al sistema della *langue*, ma anche al sistema della *langue letteraria*. Due aspetti delle elaborazioni contiane sono ritenute estremamente importanti dalla Caselli, perché proficui in questo discorso sull'intertestualità: il primo è quello di relazionare l'opera ad un sistema, e quindi di identificare l'intertestualità come l'elemento capace di „definire la condizione stessa di leggibilità letteraria” (citato da Caselli, p. 84.). Il secondo è quello che affronta l'insufficienza della definizione di testo come mosaico di citazioni. Conte prima approfondisce la distinzione fra *citazione* e *allusione* che si distinguono tra loro in base alla loro relazione con il testo (il primo viola, il secondo non viola i rapporti di proprietà), poi specifica la distinzione tra *allusione integrativa*, che si collega alla metafora e „si configura come un'unica immagine che trova il suo senso solo nell'integrazione reciproca dei due significati” e *allusione riflessiva* che si collega alla similitudine ed è „una messa a confronto intenzionale” (citato da Caselli, p. 85.).

In conclusione di queste idee vediamo la definizione della Caselli, che viene formulata sulla base delle idee segriane e contiane: l'intertestualità è „la modalità con cui il testo riassume il 'vecchio' e lo piega ai propri scopi, (...) è dunque una delle modalità di funzionamento specifiche della letteratura e condizione della leggibilità letteraria” (Caselli, p. 90.).

Vediamo dunque come corrisponde a questa definizione la poesia scelta che, pur non essendo una poesia italiana, ci fornisce un ottimo esempio d'intertestualità tanto a livello macrostrutturale quanto su quello microstrutturale. L'altra ragione della mia scelta si trova fra le caratteristiche dell'intertestualità: il fatto, cioè, che questo fenomeno non conosce i limiti della lingua, della nazione, e che ha un solo limite, quello della cultura, della globalità di conoscenze che possiede la persona che ne fa tesoro.

La poesia *Invokáció* è la seconda nel volume *Parázskönyv* (*Libro di cini-gia*) e la prima del ciclo intitolato *Hallgatás miértre* (*Silenzio al perché*), ciclo che porta il sottotitolo: *Kilakoltatottak rondói* (*Rondó degli sfruttati*). In più c'è anche una nota in parentesi dopo il sottotitolo: *Villongva*. Questa non si può tradurre poichè è un gioco di parole (uno dei metodi preferiti del poeta): se fosse scritto con la minuscola, significherebbe *bisticciando*, però, scritto con la maiuscola, si riferisce a Villon; l'espressione francese *à la*, cioè *à la Villon* è forse la migliore, se vogliamo tradurla ad ogni costo. Si può notare anche il legame che c'è fra il referente della parola *villong* e il referente del *parázs*: questo legame risulterà

invece essere secondario rispetto al legame che si dimostrerà esistente fra due poesie: quella di Fekete, e quella di Villon. Ed appunto per l'esistenza di questo legame ho scelto proprio questa poesia di Vince Fekete ed è proprio la natura di questo legame che propongo di analizzare.

Ecco il testo. Cito qui l'intera pagina in cui si trova la poesia:

**Kilakoltatottak rondói
(Villongva)**

invokáció

*atyám segítsd hitetlen szolgád
ki hívő volt és meggyalázott
vidám halált adj ne tanácsot
mostmár hiába ostromoznád
nem ért sok jót de annyi satnyát
hír nő dohány elvéve jutott
atyám segítsd hitetlen szolgád*

*protekciód meg mért tagadnád
szegénynek gyűjts örök világot
sötét utcákból ma kivágott
s unottan dobbantott na viszlát
atyám segítsd hitetlen szolgád¹*

Il titolo del ciclo e la nota in parentesi ci danno alcune informazioni: indicano la forma delle poesie successive (che sono sette, scritte tutte in forma di rondò), i *personaggi* di queste poesie (gli *sfruttati*) e il modo di parlare di questi *personaggi*, il loro stile, e il loro atteggiamento. Le tre parole del titolo e della nota sono come se il poeta avesse scritto non poesie ma drammi o scenari; danno vita, drammatizzano le righe seguenti. Forse potremmo domandarci perché il poeta ha ritenuto importante indicare quel legame fra le sue poesie e quelle di Villon? Perché non voleva lasciare il lettore decidere indipendentemente se c'è questo legame o no? Perché ci dà delle direttive? Però domande del genere ci porterebbero troppo lontano dal nostro punto di vista, ad un'analisi piuttosto psicologica del poeta che ad un'analisi testuale. Il cenno spiritoso è là, evidenziando la parentela, e quello che ci interessa è la natura e non il perché di questa affinità.

¹ lo scrive il poeta sul tergo del suo libro

La menzionata parentela non è un semplice riferimento ai testi di Villon; nel caso della prima poesia del ciclo, cioè nel caso della poesia citata, è qualcosa di più. Questo si osserva se pensiamo al rondò di Villon intitolato *Oraison en rondeau*, se mettiamo i due testi uno accanto all'altro. E allora la domanda si pone in questo modo: come si può caratterizzare il rapporto che c'è fra i due testi: quello di Villon è forse l'ipotesto del testo di Fekete? Si può parlare di intertestualità in questo caso?

Per poter esaminare il problema, abbiamo bisogno del testo di Villon, che riporto qui nella versione ungherese per un ovvio motivo: il poeta, non parlando il francese, conosce l'opera di Villon in traduzione ungherese.

Imádság rondó formában (Oraison en rondeau)

Urunk, adj néki békességet,
S a te örök világosságod!
Ő teli tálat sose látott:
Moslék alig jutott szegénynek;
S megkopasztották a pribékek,
Akár a retket a szakácsok.
Urunk, adj néki békességet!

Száműzte őt kemény ítélet:
Úgy rúgták farba – meg sem állott.
Hiába mondta: „Appellálok!”
Bár ebből a bolond is érthet...
Urunk, adj néki békességet!²

Balza subito agli occhi la somiglianza che c'è fra le due poesie. Certo non mi riferisco solo a quella formale, che potrebbe essere anche contingente, però vedremo subito che non lo è affatto. La somiglianza alla quale faccio riferimento, che si osserva a prima vista, si trova nei seguenti aspetti: ambedue le poesie si rivolgono a Dio e chiedono a Lui il Suo aiuto; tanto nel testo di Villon quanto in quello di Fekete appare la figura di un disgraziato che non aveva l'occasione di conoscere la faccia serena della vita, e anche l'atteggiamento dei due sollecitanti è più che analogo. Di quest'ultimo si deve parlare di più.

Ma anche a questo punto si può affermare con convinzione che la poesia di Villon è davvero l'ipotesto della poesia di Fekete. Questo rapporto diventa più

² tradotta da Dezső Mészöly

chiaro, caratterizzando il menzionato atteggiamento rappresentato nei testi. Questi rondò sono infatti satire contro la società e contro la chiesa, sono documenti che evocano la mentalità morale dei poeti che, in tale modo, fanno cessare la discrepanza fra devozione, orrore e riso. Mettono accanto alla preghiera e all'invocazione la descrizione naturalistica, ironica e frammentaria delle vicissitudini della vita e, rompendo l'orizzonte d'aspettazioni, imbrogliano il lettore: infatti detematizzano i temi della preghiera e dell'invocazione. Tenendo conto di queste similitudini tematiche, diventa più che naturale che la forma giusta della poesia di Fekete sia quella del rondò, una delle forme più spesso usate da Villon, e la forma della poesia-fonte di Fekete.

Oltre alle similitudini, ci sono anche delle dissimilitudini fra le due poesie: se non ci fossero, la poesia di Fekete non sarebbe altro che esercizio per le dita in base a un testo di Villon.

Villon detematizza la preghiera e la necrologia scrivendo questa insolita preghiera per la salute dell'anima di un vagabondo, e scrive una satira in cui si rivolge a Dio quasi-quasi perentoriamente.

La poesia di Vince Fekete non per caso s'intitola *Invocazione*. Essendo il secondo testo (dopo una poesia introduttiva, senza titolo) in un volume di poesie rigorosamente congegnato, credo sia giusto pensare che questo testo abbia una funzione che riguarda l'intero volume, e che questa funzione sia simile a quella delle invocazioni delle epopee. Con questo non voglio affermare che il testo non possa essere interpretato preso a sé. Dico solo che la poesia *Invokáció* ha quasi lo stesso ruolo nel volume che ha un'invocazione in un'epopea. *Quasi lo stesso ruolo* perché, come la poesia di Villon detematizza il tema della preghiera, così la poesia di Fekete detematizza il tema dell'invocazione. E vediamo come lo fa.

L'invocazione delle epopee ha di solito la seguente funzione: domandare aiuto a Dio o ad altri dei (per poter finire l'opera cominciata e/o perché quest'opera sia ben riuscita; per aver ottime condizioni di lavoro; cioè perché il poeta possa dare il meglio di se stesso). E allora cosa succede in questo caso? La poesia comincia come se fosse una vera e propria invocazione – a parte la sua forma, perché, invece di essere scritta in esametri (come si deve scrivere l'invocazione di un'epopea), è scritta in forma di rondò, e abbiamo già visto che anche questo ha la sua funzione:

„*atyám segítsd hitetlen szolgád
ki hívő volt és meggyalázott*”

Ma come mai quest'invocazione è scritta in terza persona e non in prima! Però, a parte questo (può benissimo riferirsi al poeta anche così), fin qui abbiamo un uomo che ammette di aver offeso in passato Dio e che adesso chiede lo stesso il Suo

aiuto. Può sembrare un po' strano il fatto che il nome di Dio, chiamato Padre, è scritto con la minuscola, ma andiamo avanti con la lettura. E come continua la sua domanda? Chiedendo morte allegra e nessun consiglio (*vidám halált adj ne tanácsot*) e dimostrando a Dio che nessun Suo castigo riuscirà efficace:

„ mostmár hiába ostoroznád
nem ért sok jól de annyi satnyát
hír nő dohány elvéte jutott”

La strofa finisce – conformemente alle regole della forma rondò – con il verso iniziale.

Il primo verso della seconda strofa esprime la convinzione del poeta che Dio non ha nessun motivo di rifiutare la domanda e perciò chiede la *luce eterna*. *Luce* e *oscuro*, *luce eterna* e *viuzza scura* simbolizzano, secondo la mia lettura – oltre all'opposizione ovvia fra felicità e infelicità, fra la pace e l'inquietudine dell'anima – l'opposizione che c'è tra l'anonimato e la celebrità. (Non dimentichiamo che si tratta del primo volume del poeta, quello con il quale si presenta al pubblico!)

In conclusione, anche se usa espressioni convenzionali per chiedere aiuto a Dio, il poeta *non chiede l'aiuto ma se lo aspetta*, come se questo fosse il suo legittimo diritto. Lo spirito di Villon si fa sentire.

Ed ecco che si può parlare d'intertestualità in questo caso. Come scriveva la Caselli: l'intertestualità è „la modalità con cui il testo riassume il *vecchio* e lo piega ai propri scopi, (...) è dunque una delle modalità di funzionamento specifiche della letteratura e condizione della leggibilità letteraria”. Ciò è assolutamente vero nel presente caso, che sembra giustificare anche la convinzione della Caselli secondo la quale Segre e Conte sono riusciti a rendere funzionale la nozione tanto discussa di intertestualità.

Bibliografia

- Berszán István, *Egy atextuális irodalomkoncepció körvonalai – kísérlet*, in. Új tendenciák a komparatistikában, JGyTF, Szeged – Amiens, 1996, pp. 221–229.
- Caselli, Daniela, *Rifunzionalizzare la nozione d'intertestualità: alcune proposte italiane*, in *Strumenti Critici* / a. XI. n. 1, gennaio, 1996, pp. 75–92.
- Eco, Umberto, *Interpretazione e sovrainterpretazione*, Milano, Bompiani, 1995.

- Noferi, Adelia, *La posta in gioco del commento*, in. Autori vari, *Retorica e Interpretazione*, a cura di A. Dolfi e C. Locatelli, Roma, Bulzoni, 1994, pp. 133–178.
- Tassoni, Luigi, *Semiosi dell'interpretazione testuale*, in *Sull'interpretazione*, JPTE, Pécs, 1996, pp. 4–13.

LA PARENTELA LINGUISTICA, STORIOGRAFIA ED EPICA NELLA LETTERATURA GESUITICA DEL SETTECENTO IN UNGHERIA

I gesuiti attaccati nel corso della polemica sui riti, sentendosi minacciati nella loro stessa esistenza e, soprattutto, nella loro opera missionaria in Cina, si difendevano sferrando a loro volta attacchi agli avversari.¹ Una forma particolarmente curiosa di quella letteratura polemica, che risultò anche particolarmente efficace, era il dialogo comico. Uno di essi, senza indicazione del luogo di stampa ma nato con ogni probabilità nel territorio della provincia austriaca dei gesuiti, venne forse pubblicato a Tirnavia-Nagyszombat, sede dell'Università fondata da Péter Pázmány, con il seguente titolo: *Reflexiones In Causa Sinensi Factae in Europa, Postquam ad illam pervenit Decretum Emin: Tournon. Datum Nankini in Sinis 25. Januarii 1707. Italice, et Latine impressae 1709. recusae 1710*. Cioè: *Osservazioni fatte in Europa sulla Causa Cinese, dopoché vi è pervenuto il Decreto della Sua Eminenza Tournon, emesso a Nankino in Cina il 25 gennaio 1707, stampato in italiano ed in latino nel 1709, e ristampato nel 1710*.² L'osservazione N. 11 non è altro che un dialogo comico, svoltosi tra un mandarino a passeggio in Roma e la sua guida cristiana. Già nel capitolo precedente, pure in forma dialogata, abbiamo fatto la conoscenza di quell'illustre mandarino che non aveva bisogno nemmeno di un interprete, avendo imparato l'italiano nel corso del lungo viaggio tra la Cina e l'Italia. Egli partecipò a un rito funebre, e rampognò il sacerdote che lo celebrava, rilevandogli che l'incenso appartenesse all'uso tipicamente pagano, come risulta anche dall'Eneide. Il sacerdote terrorizzato cerca di spiegargli che si tratta di un atto simbolico, e non c'è ombra di paganesimo in esso. Il cinese ribatte con sussiego: allora questo è come la tavola cartacea collocata sui nostri altari, uso

¹ Etienneble, René, *Les jésuites en Chine, La querelle des rites (1552-1773)*, Paris, René Juillard, 1966. Ringrazio il mio vecchio amico László Ferenczi di avermi richiamato l'attenzione su quest'opera.

² L'esemplare in mio possesso, secondo il registro del possessore, doveva appartenere originalmente al collegio gesuitico di Krems; poi, in ordine dei timbri, alla Biblioteca Universitaria di Budapest, e infine alla Biblioteca dell'Università Miklos Horthy di Szeged. Le bibliografie non ne hanno notizie: in base ai caratteri, penso sia stato stampato a Nagyszombat. E la parte mediana di un *colligatum* di tre parti: tutti e tre i libelli (parti) trattano delle dispute sui riti cinesi.

da voi recriminato come pagano. In seguito il mandarino visita la chiesa e le cappelle. Ed ecco che cosa vede: la tavola dell'altare ha come cornice delle sculture che rappresentano figure strane, tante teste con il collo e le spalle, ma senza né tronco, né mani e piedi. – Sarebbero, nevvvero – domanda il cinese, tutto sospettoso – gli déi dei pagani, del tipo che i Romani chiamavano già Deus Terminus? – L'accompagnatore romano cerca di placarlo, rispondendo che si tratta ovviamente di ornamenti architettonici, come nel caso delle figure, ritratte nelle stesse funzioni, di Ermete e di Vertunno. A cui il mandarino, in tono di accusa: – Voi dunque ornate l'altare dell'unico vero Iddio con le immagini dei rivali? – Tolga Iddio, o Mandarino! – risponde la guida. – Non vedi tu che di sopra abbiano le ali? In sù sono angeli, e solo in giù terminano in codeste figure pagane! – A cui il mandarino, costernato: – Voi dunque confondete gli angeli santi con i diavoli, il sacro cristiano col paganesimo? – E il romano, per rabbonirlo: – Tu guardi questo con l'occhio di cinese, e perciò ti scandalizzi; ma se avrai dimorato qui un altro poco, scoprirai che si tratta di cose laiche ed urbane, e tu stesso riderai del proprio zelo che ti ha fatto gridare allo scandalo! – Ma altre sorprese aspettano ancora il pio cinese; prima aveva infatti creduto che la chiesa di Santa Maria sopra Minerva fosse stata elevata sul sepolcro di una suora domenicana di nome Minerva. Avendo poi scoperto che si trattava invece di una dea pagana, mette in dubbio addirittura l'essere cristiano dei domenicani. A malapena vuol capire che si tratti di una chiesa cristiana dedicata al culto del vero Iddio, e chiamata con tal nome dal popolo perché prima vi era stato un tempio di Minerva. Ma il cinese continua a dubitare dell'ortodossia dei domenicani – acerrimi avversari, come è noto, dei gesuiti nella polemica sui riti –, perché scopre l'obelisco egizio che sta davanti alla chiesa. Lancia un grido indignato quando viene a sapere che vi sono raffigurati demoni e déi pagani, tanti ricordi delle antiche superstizioni egiziane. Stenta a credere che i domenicani riescano a tollerare simile enormità davanti alla propria sacratissima chiesa. Poi, quando gli viene spiegato che pure qui abbiamo a che fare con rappresentazioni simboliche proprie delle arti figurative, ribatte che allora nemmeno la religione ufficiale cinese può dirsi idolatra solo perché usa simboli non consueti ad un eruopeo.³

Non andremo oltre, benché l'opuscolo meriti una trattazione più esaustiva. (E spero che un collega troverà un giorno l'originale italiano, che per me è risul-

³ idem Reflexio X. In iis rebus, quae ex intrinseca sui ratione ad aliquid certum determinatae non sunt, intentio consideranda. ff. B5' (B6'); Reflexio XI. Pia Mater Ecclesia dissimulat aliqua, quae Paganismum praeseferebant in Christiana Europa; cur non et in Christiana China? ff. (B6) –C2'.

tato irreperibile nelle biblioteche ungheresi.)⁴ L'ho citato come esempio relativamente precoce del fatto che la polemica sui riti cinesi, e in realtà su tutta l'interpretazione che i gesuiti davano sulla lingua, sulla storia e sulla religione dei cinesi, polemica che fece risuonare tutta l'Europa, ebbe una eco anche in Ungheria. Nella mia relazione desidero addurre argomenti per provare che il metodo in questione, chiamiamolo „interpretazione cinese”, assumerà importanza primaria nella ricerca e nella storiografia ungherese delle origini, nonché nell'identificazione delle parentele linguistiche, esercitando il proprio influsso anche sulla storia del genere letterario cui spettava il primato nelle poetiche classicistiche e barocche, cioè sul poema eroico, prima in lingua latina, e poi, a partire dalla fine del secolo XVIII, in lingua ungherese.⁵ Naturalmente la, polemica sui riti e in genere l'attività missionaria dei gesuiti in Cina ha un'ingente letteratura specifica su scala internazionale: basti qui alludere a due pubblicazioni recenti.⁶ Purtroppo, però, queste opere non fanno nulla della ricezione ungherese della polemica e delle sue implicazioni in un contesto più ampio. Lo stesso si può dire della letteratura specifica, d'altronde significativa, dedicata alla storiografia ungherese delle origini e in genere alla letteratura neolatina in Ungheria: essa infatti non prende in considerazione il filone cinese, come dimostra la panoramica più recente.⁷

Come già nel 1979 ha sottolineato l'eminente turcologo István Vásáry, la coscienza storica ungherese fino alla metà del XVIII⁸ secolo conosceva due teorie sulle origini della nazione magiara, teorie talvolta in polemica tra loro e talvolta in cerca di una possibile concordanza, ma comunque di carattere mitico: la tesi dell'origine unna, derivata dalle cronache medievali e arrivata ad una sorta di canonizzazione ad opera dello storiografo umanista italiano Antonio Bonfini, e la cosiddetta *teoria della Magna Hungaria*, cioè della nostra provenienza da una

⁴ La presente comunicazione è stata letta in italiano al convegno *Una pastorale della comunicazione. Italia, Ungheria e Cina. L'azione dei gesuiti dalla fondazione allo scoglimento dell'ordine c.* tudományos konferencián (Róma – Macerata, 24–26 ott. 1966.) Il mio desiderio si è realizzato presto: Carlo Santini, professore di Perugia, ha tenuto la sua relazione su due manoscritti che si trovano nella Biblioteca Augusta di Perugia, manoscritti che si occupano, in stile assai ironico, delle conseguenze, nel primo Settecento, della disputa sui riti. L'autore è probabilmente identico all'autore del libello da me trattato: Tommaso Ceva, gesuita milanese. Sulla sua poesia cfr. László Szörényi, *Hunok és jezsuiták*, Budapest, 1993., kül. 41–42.

⁵ Cfr. idem 8. Con la conversazione tra il mandarino e l'europeo il modello più antico, finora sconosciuto delle *Lettere persiane* di Montesquieu può essere l'autore delle *Reflexiones*. Cfr. Shachtelton, Robert, *Montesquieu, A Critical Bibliography*, Oxford University Press, 1961, pp. 27–34. Anche su questo libro mi è stata richiamata l'attenzione dal consiglio amichevole di László Ferenczi.

⁶ Dehergne, Joseph SJ, *Répertoire des jésuites de Chine de 1552 à 1800*, Roma – Paris, 1973.; Mungello, David E., *Curious Land: and the Origins of Sinology*, Wiesbaden – Stuttgart, 1985.

⁷ Péter Domokos, *Szkitiától Lappóniáig, A nyelvrokonság és az őstörténet kérdéskörének visszhangja irodalmunkban*, Budapest, 1990.

Juharia o Jugaria situata nell'Europa del Nord (teoria basata sulla relazione, stesa prima dell'invasione mongola e lungamente latente, del frate domenicano Julianus, nonché sull'erronea interpretazione umanistica di alcuni dati di fonti russe).⁸ Quanto alle origini della lingua ungherese, si teneva in piedi per lungo tempo la tesi che l'ungherese antico fosse derivato dall'ebraico. Ciò non voleva dire, ovviamente, una derivazione basata su criteri moderni, bensì era l'affermazione enfatica del fatto che l'ungherese non era imparentato a nessuna lingua parlata in Europa appunto perché proveniente dall'Asia; e per lungo tempo si era pensato che la madre, quasi la matrice, di tutte le lingue fosse l'ebraico. (La storia di quella fase della comparazione linguistica è stata elaborata con grande erudizione da József Hegedűs.)⁹

La situazione cambiò in seguito all'apparizione di Ince Desericzky (1702–1763), padre scolopio e storiografo, lungamente vissuto in Roma. Fu lui a pubblicare la relazione di frate Julianus, sepolta da secoli nell'Archivio del Vaticano, inserendola nella propria grandiosa opera in cinque volumi sugli avi e sulle origini dei magiari.¹⁰ Non contento di questo, elaborò una peculiare teoria su una presunta lingua arcaica unno-àvaro-ungarica, risalente al periodo precedente alla confusione babelica delle lingue. Gli avi dei magiari infatti, dopo che l'arca di Noè aveva toccato terra, sarebbero rimasti nei dintorni dell'Ararat a fondare un regno separato; non erano discesi sulla famosa pianura del paese di Sennaar, e di conseguenza non parteciparono alla costruzione della torre di Babele, e conservarono quindi incontaminata la lingua arcaica dell'umanità. (Desericzky attinge largamente alla cronaca caldea, da lui ritenuta autentica, di Berosso.)

Desericzky non seppe mai perdonare il fatto che, appena un anno dopo la pubblicazione della sua grande opera, nel 1761 si presentasse, armato di una straordinaria erudizione, il giovane storiografo gesuita György Pray. Gli *Annales Veteres Hunnorum Avarum, et Hungarorum, ab anno ante natum Christum CCX. Ad annum Christi CMXCVII* (cioè *Gli annali degli Unni, Avari ed Ungari, dall'anno 210 avanti Cristo all'anno 997 dopo Cristo*) portarono una svolta rivoluzionaria nella storiografia ungherese sulle origini.¹¹ Pray infatti utilizzò, e inserì nella storia degli unni, tutti quei dati che l'orientalista francese Deguignes – con ogni

⁸ István Vásáry, *A jezsuita Cseles Márton és a Julianus-jelentés, (A Magna Hungaria- és a Jugria-kérdés történetéhez)*, in *Középkori kútfaink kritikus kérdései*, Budapest, 1974, pp. 261–275. E lo stesso autore, *Az őstörténet Pray*, ItK 1979, pp. 287–292.

⁹ József Hegedűs, *A magyar nyelv összehasonlításának kezdetei az egykorú európai nyelvtudomány tükrében*, Budapest, 1966.

¹⁰ *De initis et majoribus Hungarorum commentaria*, Budae et Pestini, 1748, 1753, 1758–1760.

¹¹ Gáspár Lischerong SJ, *Pray György élete és munkái*, Budapest, 1937, pp. 61–74.; cfr. Bálint Hóman, *Történetírás és forráskritika*, Budapest, 1938, pp. 353–380.

probabilità valendosi della traduzione fatta dal gesuita francese Visdelon, vissuto in Cina – aveva trovato negli annali cinesi.¹² Ricevette in tal modo un nuovo orizzonte non solo la storia europea degli unni, conosciuta fino ad allora solo in base a fonti bizantine e occidentali, ma insieme ad essa anche la storia delle origini degli ungheresi, considerati discendenti degli Unni. Quanto alla comparazione linguistica, Pray aveva notizie di quegli autori, in gran parte tedeschi e scandinavi, i quali avevano ipotizzato la parentela tra alcune lingue oggi considerate appartenenti al gruppo linguistico ugro-finnico, come per esempio il lappone, il suomi e l'ungherese; ma non sapendo allora inserire quell'area nordeuropa nella propria concezione sulle origini, legata all'Estremo Oriente e all'Asia Centrale, non poté darvi credito. Nel frattempo però sopravvennero due avvenimenti. Desericzky, offeso sia nelle sue pretese di primato, sia per la messa in dubbio di tante sue affermazioni, intraprese una guerra di scritti polemici contro il collega storiografo gesuita; e, dopo la morte di Desericzky, la polemica venne continuata dal confratello, probabilmente di origine italiana, Benedek Cetto di Buda. Il secondo degli avvenimenti fu una notizia importante: Pray venne a sapere che Miksa Hell, gesuita ungherese di fama mondiale stabilitosi a Vienna, e un giovane confratello, János Sajnovics, sarebbero rientrati in breve, nel 1771, dalla Norvegia dove, nel quadro di un programma scientifico coordinato a livello internazionale, nell'isola di Varø erano impegnati a eseguire misurazioni riguardanti il transito del pianeta Venere davanti al Sole; e intanto vennero in possesso di dati assolutamente degni dell'attenzione di Pray, in procinto di dar seguito al suo libro. Hell infatti vide corroborata una sua ipotesi formulata in precedenza sulla parentela dell'ungherese con il lappone, e Sajnovics, valendosi del materiale raccolto sul luogo, verificò ed elaborò l'ipotesi in una conferenza dell'ampiezza di un intero volume, apparso poi in Copenaghen, e più tardi, in forma ampliata, anche a Nagyszombat.¹³ E Pray riuscì ad utilizzare i dati da loro raccolti, ipotizzando un grande popolo arcaico eurasiatico, legato insieme da una parentela sia linguistica sia storica, un popolo le cui varie parti si sarebbero in seguito allontanate l'una dall'altra nel corso di migrazioni avvenute in direzioni varie; e in tale contesto la discendenza scito-unna divenne ormai compatibile con la parentela degli ungheresi coi lapponi e finlandesi. Merita attenzione la struttura del nuovo libro, pubblicato a Vienna nel 1775 con il titolo *Dissertationes historico criticae in Annales Veteres Hunnorum, Avorum et Hungarorum*. Il volume si divide in dieci capitoli ossia dissertazioni. La

¹² Ciò è stato constatato da Károly Czeglédy; si veda Istvan Vásáry, *Az őstörténész Pray*, 288.

¹³ La traduzione dell'edizione di Nagyszombat della *Demonstratio: Demonstratio* – János Sajnovics, Bizonyítás, *A magyar és a lapp nyelv azonos*, trad., Constantionovitsné Vladár Zsuzsa, a cura di Enikő Szij, ELTE, Budapest, 1994.; cfr. *Il Diario di Sajnovics, 1768-1769-1770*, trad. Andras Deák, a cura di Enikő Szij, ELTE, Budapest, 1990. (Con bibliografia).

prima ha il compito di mettere a profitto le scoperte di Hell e Sajnovics. Viene dichiarato che anche i finlandesi devono essere annoverati tra i discendenti degli unni, visto che i magiari di diritto vi appartengono. Si citano nuovi dati a conferma della continuità unno-àvaro-ungara. La testimonianza di Tacito sui Finni è giudicata compatibile con la storia delle origini degli unni, ricostruita attingendo alle fonti cinesi. Pray va ancora più oltre, citando storiografi che si erano occupati dei fatti dei bizantini e dei goti, per confermare la nuova identificazione o allargamento.¹⁴

La seconda dissertazione da un lato illustra, sotto profilo linguistico, la parentela ungaro-finnica; dall'altro si occupa, in base a tutto il materiale reperibile, degli altri popoli ugro-finnici, dedicando particolare attenzione ai voguli. Viene chiarito anche il ben noto e mitico concetto della Jugria: i cosiddetti jugri sono identificati coi voguli. Procedendo oltre, Pray cerca di dirimere in modo soddisfacente la *questione Magna Hungaria* proposta già da Enea Silvio Piccolomini. Nella parte finale del capitolo viene elaborato lo schema della parentela ugro-finnico-samoieda.¹⁵

Nella terza dissertazione, Pray cerca di tracciare l'itinerario dei finlandesi dall'Asia al Nord dell'Europa.¹⁶ La quarta dissertazione confuta la tesi secondo cui i kazari sarebbero di origine slava. Considera attentamente le ipotesi riguardanti i due possibili punti da cui gli ungari si sarebbero mossi per migrare verso la loro patria attuale: il Nord, cioè la Karelia, come suggeriva Hell, oppure il Sud, cioè la zona del Mar Caspio.¹⁷ La quinta dissertazione tratta la storia della conquista della patria, mettendo a profitto i dati forniti da Costantino Porfirogenito, in relazione soprattutto all'area a sud dal fiume Drava. Poi si parla della storia di quegli ungari i quali, dopo la sconfitta subita dai peceneghi, si portarono in Persia. In seguito si prende in esame la questione delle origini dei turchi, e Pray li congiunge in parentela sia linguistica sia storica con gli ungheresi. (Pray getta in tal modo le basi delle due grandi scuole linguistiche le quali, nel corso del XIX° secolo, con propaggini ancora nel XX°, sostenevano rispettivamente la tesi dell'origine ugro-finnica o turca della lingua ungherese.¹⁸) La storia di quella guerra linguistica è stata recentemente sintetizzata da János Puszta, e dal già menzionato

¹⁴ Pray, *idem Diss. I.*, pp. 1-15.

¹⁵ *idem. Diss. II.*, pp. 16-43.

¹⁶ *idem. Diss. III.*, pp. 44-58.

¹⁷ *idem. Diss. IV.*, pp. 58-81.

¹⁸ *idem. Diss. V.*, pp. 82-108.

István Vásáry.¹⁹ La sesta dissertazione è dedicata ai presunti più lontani parenti degli ungheresi, soprattutto ai peceneghi e cumani. Pray passa in seguito alla questione che necessariamente ricorreva anche nei capitoli precedenti, cerca cioè di risolvere il problema dell'origine del nome dei *székely*, dei siculi della Transilvania.²⁰ Nel capitolo sesto attende all'esame dei popoli residenti nel bacino carpatico al tempo della conquista ungherese.²¹ Viene considerata una serie di questioni, riguardanti i pannoni e i vari popoli slavi, questioni che alcuni anni dopo sarebbero state riprese o attaccate da gesuiti di origine slovacca, i quali preparavano in tal modo il terreno alla nascita del mito panslavistico, arrivato a maturazione per l'inizio del secolo XIX^o, non senza inglobare elementi risalenti all'età barocca.²² Per quel che riguarda la questione della Transilvania, Pray confuta la tesi della collocazione in quella zona della diocesi milkoviana, distrutta dai mongoli, identificandone la sede, giustamente, in territorio cumano, e più tardi nella Moldavia. Viene in tal modo invalidato uno dei più cari miti di origine dei sassoni della Transilvania, i quali avevano fatto risalire il titolo dei loro antichi privilegi come etnia, religione e comunità autonoma alla presunta diocesi milkoviana, fondata da San Niceta nel quarto secolo.²³ Pray intanto riconosce l'ascendenza romana, linguisticamente intesa, dei romeni. Non prende invece in considerazione la finzione umanistica, nella cui riproposta potrebbero trovarsi prestiti dal daco antico. Si tratta però, dice, di un fenomeno presente, per esempio, anche nell'italiano, che contiene parole provenienti dal goto, vandalo e longobardo. Infine Pray parla dei peceneghi assimilati nel popolo ungherese.²⁴ Nell'ottava dissertazione – dopo tanti argomenti presentati nei capitoli precedenti – finalmente lancia un attacco diretto alla tesi di Desericzky, risalente a Berosso. È chiaro che quelle teorie sono incompatibili con le sue, che sono analoghe a quelle di Deguignes: quest'ultimo infatti, attingendo agli annali cinesi, afferma che gli unni migrarono verso Ovest partendo dalla Tartaria, situata a nord della Cina. Pray naturalmente accenna al fatto che il libro di Berosso è un falso, e trae la conclusione che nessuna teoria seria può essere fondata su fonti sospette o antichate. Sottolinea che

¹⁹ János Pusztay, *Az „ugor-török háború” után*, Budapest, 1977.; István Vásáry, *Őstörténet és nemzeti tudat a reformkorban*, ItK 1980. pp. 15–25. e lo stesso autore: *Vámbéry és a magyar őstörténet*, in *Vámbéry Ármán emlékezete*, Budapest, 1986.

²⁰ Pray, *idem. Diss. VI.*, pp. 109–125.

²¹ *idem. Diss. VII.*, pp. 126–174.

²² Cfr. László Sziklay, *A szlovák irodalom története*, Budapest, 1962. pp. 166–167. Su Papánek e Sklenárinoltre: Emil Niederhauser, *A történetírás története Kelet-Európában*, Budapest, 1995, pp. 572–581.

²³ Su questo è stato tenuto un intervento da un mio dottorando, Antal Molnár, a Szeged, il 18 ott. 1996.

²⁴ Pray, *idem. Diss. VII.* pp. 126–174.

Deguignes non ha mai ritrattato la propria teoria, e così nemmeno l'affermazione che i cinesi fossero originari dell'Egitto, prima di trasferirsi nella loro patria attuale. Ciò viene confermato dalla parentela delle loro scritture, anche se i cinesi hanno perduto in seguito la loro lingua di origine. Ma anche se lo studioso francese avesse ritrattato la tesi sulla parentela cinese-egiziana, o modificato la propria teoria cronologica – come affermavano Desericzky e Cetto –, ciò non comporterebbe la convalida della teoria che gli ungari sarebbero discesi da Scytha, leggendario re degli sciti antichi residenti ai piedi dell'Ararat. Pray qui tratta in una maniera relativamente mite i suoi interlocutori ungheresi, ma usa un'ironia mordace nei confronti degli studiosi inglesi e francesi a cui attingono (per esempio Duhalde o Shukford), i quali, per rafforzare le proprie tesi con argomenti teologici, interpretavano la grazia particolare concessa da Dio a Noè nel senso che egli avrebbe potuto generare dei figli anche all'età di trecentocinquanta anni, affinché essi potessero poi migrare nelle varie direzioni assegnate loro dagli studiosi.²⁵ La nona dissertazione risponde agli argomenti di Desericzky, che mettevano in dubbio alcune affermazioni di Pray riguardo a certi eventi della vita di Attila, e prima di tutto quelle sul martirio di Sant'Orsola.²⁶ Nella decima ed ultima dissertazione infine, Pray riporta alcune modifiche relative alla cronologia contenuta nel suo libro precedente, alla luce dei nuovi dati e punti di vista, emersi dopo la pubblicazione. Ricostruisce per esempio, valendosi di tutti i dati ritenuti allora validi, l'albero genealogico di Attila; tenta di dare un assetto definitivo alla poco sicura cronologia àvara; infine riordina la cronologia degli eventi della conquista ungherese della patria.²⁷

Benedek Cetto comunque non disarmò. Già nell'anno seguente, il 1776, in un violento scritto polemico, cercava di diminuire l'importanza degli annali cinesi su cui poggiava la tesi di Pray. Quest'ultimo non rispose: ma non poté tacere quando nel 1781 Cetto, in un'opera voluminosa dal titolo *De Sinensium imposturis*, arrivò ad asserire che gli annali cinesi fossero stati falsificati da Adam Schall, e in seguito da altri gesuiti, al fine di imbrogliare tutti i regnanti e studiosi dell'Europa.²⁸ Pray a sua volta rispose con un altro volume: *Imposture CCXVIII in dissertatione R. P. Benedicti Cetto (...) De Sinensium imposturis detectae et convulsae*.²⁹ Dobbiamo parlare di quel libro più in dettaglio, siccome l'autore va ben oltre ai problemi della storiografia delle origini e della parentela linguistica, in quanto non solo ne difende la metodologia e le fonti, ma nel provare quanto fos-

²⁵ *idem. Diss. VIII.* pp. 174–201.

²⁶ *idem. Diss. IX.* pp. 201–221.

²⁷ *idem. Diss. X.* pp. 221–243.

²⁸ Benedek Cetto, *De Sinensium Imposturis Dissertatio*, Paris V, collect. Dissert., Viennae, 1781.

²⁹ Budaë, 1781.

sero rozzi e privi di fondamento gli argomenti di Cetto calunnianti di falso i missionari gesuiti della Cina, rileva che la denigrazione della cultura cinese scaturisce da una visione *européistica* ottusa e meschina. Il libro dunque, varcando i limiti della polemica, diventa una vera e propria apologia della Compagnia di Gesù, sciolta otto anni prima, e l'autore, dotato di una grande erudizione e di un fine senso di convergenza, basato sull'opera di Matteo Ricci, procede inoltre all'illustrazione dell'altissimo grado della cultura e della religione cinese.³⁰ In primo luogo, Pray documenta che le accuse di Cetto non sono nemmeno originali, in quanto semplicemente riecheggiano le calunnie antigesuitiche del canonico Van Pauw, per esempio sul presunto imbroglio fatto a Leibniz.³¹ È inoltre ridicolo che Cetto – sulle orme dell'inglese Webb – ritenga pernicioso alla religione cristiana la teoria secondo cui il cinese sia la più antica delle lingue. Pray commenta, velenoso: „E non è pernicioso che Cetto affermi lo stesso della lingua unna?”³² Con un sillogismo prova che, secondo Cetto, gli unni avrebbero in ultima analisi un'origine comune con gli egiziani. Anzi, seguendo lo stesso filone logico, Cetto dichiara in base ad Arriano che lo stemma degli sciti sia il drago: è noto a tutti che il drago occupa un posto centrale nella simbologia cinese, ed essi dunque sarebbero identici agli sciti. (Con ironica modestia, Pray propone di considerare sciti anche i romani, i sassoni, gli inglesi e i normanni, poiché usano il drago come figura araldica.) Pray non esita a citare persino Voltaire a pro dei gesuiti, riportando una lettera del filosofo al padre De Latour, nella quale viene apprezzato il sacrificio dei missionari gesuiti in Cina.³³ Pray, inoltre, demolisce una delle principali *authoritates* di Cetto: dimostra che Minorelli, presunto domenicano antigesuita e presunto autore di un libro uscito nel 1714, è invece un bravo bibliotecario in Roma, e certamente non ha nulla a che fare con il libro, visto che mai in vita sua è arrivato oltre Padova, nonché in Cina. (Pray qui adopera dati forniti da Apostolo Zeno.)³⁴ Ma la sua ironia devastatrice va soprattutto contro un altro falsario, l'abbé Pratelli: dimostra che costui è un certo Norberto, ex-cappuccino che è fuggito in Inghilterra, ha allestito una manifattura di tappeti, indebitandosi, ed è finito in prigione.

³⁰ Cfr. Mungello, David E., *idem.* specialmente pp. 44–73, p. 142, p. 159.

³¹ Pray, *Imposturae*, pp. 23–31.

³² *idem.* p. 41.

³³ Cfr. La lettera scritta al padre Simon de La Tour, direttore del collegio gesuitico Louis-le-Grand jâhoz – questa scuola era l'*alma mater* di Voltaire – Besterman, Theodore. *Voltaire*, London. 1970. p. 43. (La lettera è datata: 1° aprile 1746.); Sulla posizione antigiansenista di Voltaire in relazione all'immagine dei gesuiti su Cina si veda Pomeau, René. *La religion de Voltaire*, Paris, 1956, 143–158.

³⁴ Pray, *idem.* 61–62. Un luogo riportato di Apostolo Zeno *Giornale de' Letterari d'Italia*, Tom. XVIII. p. 477.

Cetto arriva a mettere in dubbio la sapienza dei cinesi nell'astronomia. Pray adduce prove esaurienti per confutare l'accusa: mette insieme un vero e proprio compendio della storia dell'astronomia.³⁵ Nega che i cinesi possano essere definiti barbari perché tenevano schiavi: in tal modo anche i nostri avi sarebbero barbari, poiché è noto infatti che gli ungheresi tenevano schiavi ancora nel XIII° secolo.³⁶ È poi dabbennaggine dare del barbaro ai cinesi perché nel loro paese sono rari gli edifici a più piani. Allora serbbero ugualmente barbari i russi, gli svedesi e gli ungheresi, perché anche loro hanno costruito pochi edifici a più piani.³⁷ Poi dà un'ampia spiegazione sul carattere della scrittura cinese, assolutamente fraintesa e perciò giudicata non utilizzabile da Cetto. Aggiunge con entusiasmo che, qualora si arrivasse a creare una lingua filosofica, essa non potrebbe essere che il cinese. (Qui naturalmente allude ai tentativi, fatti in primo luogo in Germania e in Inghilterra, di rendere la scrittura cinese la base di una scrittura universale.)³⁸ Analizza lungamente l'*I-ching* e lo *Shu-ching*, riportando dall'*I-ching* i famosi digrammi e trigrammi, ed anche l'esagramma, e dando alcune delle definizioni e delle glosse. Trova parole di apprezzamento particolare per lo *Shu-ching*: come nel genere epico nessuna opera arriva all'altezza dell'*Iliade* e dell'*Odissea*, così nel genere della storiografia non esiste opera più illustre dello *Shu-ching*.³⁹ Usando le espressioni di un gesuita cinese, Aloysius Kó (Kuo), stabilitosi a Parigi, esalta l'espressività e la maestria stilistica di Confucio.⁴⁰ Che l'intento di Pray sia non tanto polemico, quanto divulgativo in senso enciclopedico, si manifesta con maggiore chiarezza nella parte in cui descrive dettagliatamente il libro dei canti, lo *Shi-ching*.⁴¹

Nella parte finale Pray affronta quella che è l'essenza latente di tutta la polemica con Cetto: l'accusa riguardante il carattere del confucianesimo, il centro vitale della grande polemica sui riti. Dichiaro innanzitutto che la voce *tien* può benissimo essere tradotta con la parola *dio*. Il merito di Confucio è tanto più grande, quanto più è riuscito a fondare e ad offrire al suo popolo una così bella fede monoteistica, senza l'aiuto di una rivelazione diretta.⁴² (È noto che i gesuiti partecipanti alla polemica ritenevano che i cinesi fossero beneficiati della primor-

³⁵ *idem.*, pp. 84-127., p. 144.

³⁶ *idem.*, pp. 163-164.

³⁷ *idem.*, pp. 177-178.

³⁸ Cfr. Strasser, Gerhard F., *Lingua universalis, Kryptologie un Theorie der Universalsprachen in 16. und 17. Jahrhundert*, Wiesbaden, 1988, pp. 83-98.; Pray, *idem.*, p. 203.

³⁹ *idem.*, p. 211.

⁴⁰ *idem.*, pp. 220-221.

⁴¹ *idem.*, pp. 221-225.

⁴² *idem.*, p. 263.

diale rivelazione fatta a Noè , e consideravano loro compito solo il condurli alla fede di Cristo.)⁴³ Alla fine Pray ribadisce due cose: negare la storicità di Confucio – come fa Cetto – equivale alla negazione della storicità di Tuciddide, Tito Livio, Thuróczi o Bonfini;⁴⁴ poi segue la domanda: cos'è veramente il compito del missionario? Viene risposto con le parole del francese Cibot: quello di propagare insieme i lumi della fede e della ragione.⁴⁵

Cetto però non si arrese, e Pray fu costretto a rispondergli un'altra volta. La loro polemica ebbe fine soltanto con la morte dello studioso scolopio.⁴⁶ L'ultima tappa della polemica interessa soprattutto perché Pray, per convincere sia l'interlocutore, sia il pubblico, scrisse quella volta l'intera storia della polemica sui riti. Attribuiva tanta importanza alla questione cinese che dedicò l'unica sua opera scritta in tedesco allo stesso tema, cioè la storia della polemica. L'opera, in tre volumi, venne pubblicata in Augusta nel 1792.⁴⁷

Visto che in questo nostro convegno il professor Diego Poli dedicherà la sua relazione a Sajnovics, io qui concludo con alcune brevi considerazioni.⁴⁸ Ho già menzionato che la teoria sostenuta da Hell, Sajnovics e Pray, identificando da un lato la parentela linguistica ugro-finnica, e ipotizzando dall'altro il carattere di matrice della lingua cinese sotto il segno della storia degli unni vista alla luce delle fonti cinesi, finì col dividere la generazione successiva dei linguisti, i quali scatenavano una vera e propria guerra per staccare i Finni dagli Unni. Nella letteratura, per fortuna, ciò non avvenne. Là emerse non un gesuita, bensì uno scolopio di Szeged, lo scrittore e professore di matematica András Dugonics. Egli, sulle orme della produzione epica in lingua latina ispiratasi alla conquista della patria e ai fatti di Attila, mescolando abilmente la tradizione del poema eroico con quella del romanzo greco, scrisse il primo romanzo ungherese, dal titolo *Etelka*, in cui – attenendosi senza riserve all'idea formulata dai gesuiti sulla religione cinese – presenta gli ungari conquistatori della patria, cioè la gente di Árpád, come depositari di una fede monoteistica derivante dalla rivelazione primordiale. Il Dio dei Magiari, a cui alla fine del romanzo viene eretto solennemente un altare, altro non

⁴³ Cfr. Le opere succitate di Etiemble e Mungello.

⁴⁴ Pray, *idem.* pp. 265-266.

⁴⁵ *idem.*, p. 269.

⁴⁶ La risposta di Cetto: *Sinensium Imposturae assertae*, Pestini, 1787. La risposta di Pray: *Epistola ad Benedictum Cetto in qua novae in hujus in rebus sinicis imposturae deteguntur. Accedis historia controversiarum de ritibus sinicis ab earum origine ad finem compendio deducta*, Pestini ac Cassoviae, 1789.

⁴⁷ *Geschichte der Streitigkeiten über die chinesischen Gebräuche, worinn ihr Ursprung, Fortgang und Ende in drei Büchern dargestellt wird.* Augsburg, 1791.

⁴⁸ La relazione del professor Poli al convegno già citato: *Il comparativismo come comunicazione nella Demonstratio* di János Sajnovics.

è che il Tien di Confucio, il signore dei Cieli. Ad opera di Dugonics viene sepolto nell'oblio tutto il macchinario degli dei che moveva le cause epiche di una vasta produzione poetica in lingua latina, i cui autori gesuiti attingevano naturalmente alla mitologia greca e latina. Detronizzato Marte, il dio degli Unni e dei Magiari poté finalmente stabilirsi come unico Dio possente, atto ormai a far fronte più tardi alle esigenze poste dall'epoca successiva, quella del romanticismo.⁴⁹

Penso infatti proprio a *La fuga di Zalán* (1823), il grandioso poema di Vörösmarty che inaugurò il romanticismo ungherese. Il Dio dell'epos è Hadúr, *Signore degli Eserciti* (della Guerra) che discende in linea diretta dal Dio di Dugonics ovvero dal dio dei cinesi, inglobato ormai nella storia ungherese delle origini tramite le fonti cinesi. Esso ha, è vero, un antagonista: Ármány, [il Raggiro ~ la Frode ~ l'Inganno] *colui che trama*: ma come quel tipo di dualismo di origine iraniana capiti nel meccanismo epico ungherese – e a quali precedenti settecenteschi risalga –, sarà oggetto di un altro lavoro.⁵⁰

⁴⁹ Cfr. László Szörényi, *Dugonics András*, in *Memoria Hungarorum*, Budapest, 1996, pp. 108–140.

⁵⁰ Cfr. László Szörényi, „...és hű a haladékony időhöz”, (*Kompozíció és történelemszemlélet a Zalán futásában*), in *Múltaddal valamit kezdeni*, Budapest, 1989, pp. 36–84.

LA FIGURA DEL GENTILUOMO NELLA *CIVIL CONVERSAZIONE* DI STEFANO GUAZZO E IL *CORTEGIANO* DI CASTIGLIONE

Come è comunemente noto, ci sono tante somiglianze tra le opere di questi due autori per cui si potrebbe facilmente credere che Guazzo fosse un semplice epigono di Castiglione. Nei pochi saggi scritti su Guazzo è diventato ormai un tema classico fare il confronto tra il *Libro del Cortegiano* e *La Civil conversazione*, visto che il rapporto profondo tra le due opere è innegabile¹. In questo saggio io vorrei fare un altro tentativo di sottolineare le caratteristiche e i valori propri dell'opera di Guazzo, cercando nuovi punti di partenza e arrivando però alla solita conclusione: Guazzo merita più attenzione di quanto ne abbia ricevuta finora perché ha scritto un'opera autentica e, per molti aspetti, differente da quella di Castiglione. Lui stesso conferma che il *Cortegiano* è un'opera insuperabile e che non ha senso ripetere le cose già dette: „Veramente quel cavalier con la felicità di quest'opera s'acquistò immortal fama, né ha lasciato che desiderare intorno all'ufficio del cortegiano”². Guazzo aveva intenzione di scrivere di qualcos'altro e per un pubblico diverso.

Accanto alle somiglianze strutturali³ i due autori trattano parecchi temi comuni come la questione della nobiltà o quella della lingua, l'uso delle facezie, l'affabilità, il fuggire l'affettazione, considerazioni sopra l'amore e sopra le donne o il rapporto tra armi e lettere, anche se su quest'ultimo non sono della stessa opinione. Vediamo invece una differenza fondamentale nella scelta del modello antico da seguire: mentre Castiglione preferiva Cicerone, Guazzo voleva seguire soprattutto Plutarco, anche se nelle sue opere cita da vari autori antichi e contemporanei. Il motivo principale della sua scelta può essere ricercato nel fatto che lui

¹ vedi J. L. LIEVSAY, *Castiglione e Guazzo: cortigiano e cittadino*, in *Stefano Guazzo e il Rinascimento inglese*, in *Stefano Guazzo e la «Civil conversazione»*, a cura di GIORGIO PATRIZI, Bulzoni Editore, Roma, 1990, pp. 163-227. AMEDEO QUONDAM, *Guazzo e Castiglione*, in *La virtù dipinta*, ibid. pp. 227-397. EMILIO SPECIALE, *Il discorso del gentiluomo: Testi contrapposti*, ibid. pp. 25-47.

² Per questo saggio ho utilizzato l'edizione critica della *Civil conversazione* di Stefano Guazzo, a cura di AMEDEO QUONDAM, ISR, Ferrara, 1993. *La Civil conversazione*, p. 262.

³ Il prologo della *Civil conversazione*, l'assenza dell'autore alle discussioni, la divisione del libro in quattro parti e l'uso degli esempi per rafforzare gli argomenti ci ricordano *Il Libro del Cortegiano*.

voleva rivolgersi a un pubblico più ampio, non solo ai cortigiani o alle persone che stavano per entrare nel servizio cortigiano. Nella sua opera intitolata *Dialoghi piacevoli* definisce così il fine di scrivere un libro:

„Il fine è di farle con giouamento cadere nelle mani di molti [...] et costringa il lettore, poi che haurà scorso il primo foglio, à lasciarsi inuedutamente, et senza sbadigliamenti tirar al fine, al qual segno io voglio dire, che non giunse mai alcuno scrittore se non ui giunse il mio diletto Plutarco”⁴.

Leggendo *Il Libro del Cortegiano* si può conoscere la cappa alta e ristretta della società, le regole della Corte e la sua cultura elevata. Guazzo invece vuole distendere le norme etiche e comportamentali di Castiglione a sfere più ampie della società. Questo è un compito molto difficile, visto che deve trasformare non solo gli uomini ma deve modificare anche le norme castiglionesche perché esse siano comprensibili e raggiungibili per qualsiasi persona. Annibale, il portavoce dell'autore nell'opera, dice così al Cavaliere:

„avrò riguardo al giovamento universale, e particolarmente de' poco intendenti e non starò a ricercar interamente le virtù morali delle quali non tutti sono capaci, ma ricorderò solamente quelle cose principali che si richiedono in questa conversazione. Né voglio in modo alcuno che andiamo su le cime degli alberi, ma soddisfacendo in qualche picciola parte all'aspettazione d'un uomo dotto, come voi siete, farò conto poi nel rimanente di ragionare con persone povere d'intelletto, e mi sforzerò di presentare loro di quelle cose delle quali potranno senza fatica restar capaci”⁵.

Possiamo dunque vedere che i destinatari del libro di Guazzo non sono i colti cortigiani ma il lettore medio, di una cultura e capacità intellettive medie. Castiglione ci indica l'argomento principale della sua opera con queste parole: „la forma di cortegiania più conveniente a gentiluomo che viva in corte de' principi”⁶. Guazzo invece parla così: „Voglio che la civil conversazione appartenga non che agli uomini che vivono in città, ma ad ogni sorta di persone dovunque si trovino, di quale stato siano”⁷. Il nostro autore si rivolge a chiunque che sia disposto ad ascoltarlo, indipendentemente dall'ambiente in cui vive. E di che cosa parla? Parla di una forma di vita che non è più caratterizzata dal concetto della *cortegiania* ma dalla *civil conversazione*. Il protagonista del libro, Annibale, appartiene ad una nuova categoria sociale, a quella del gentiluomo, la cui per-

⁴ citazione da EMILIO BONFATTI, *La «Civil conversazione» in Germania*, Udine, Del Bianco Editore, 1979, p. 61.

⁵ *La Civil conversazione*, p. 82.

⁶ CASTIGLIONE, *Il Libro del Cortegiano*, Milano, Garzanti, 1987, p. 15.

⁷ *La Civil conversazione*, p. 41.

sonalità non è influenzata dalla sua professione o dal suo ambiente ma ha un carattere autonomo, delineato esclusivamente dalle sue qualità umane.

Rimanendo sempre dai protagonisti possiamo notare un'altra differenza: al contrario del famoso intento di Castiglione di „formar con parole un perfetto cortigiano”⁸ Guazzo non suggerisce neanche teoricamente di formare un uomo perfetto: „Ma poiché in un solo non concorrono tutte le virtù, egli è bene che molti si riducano insieme per far, tra tutti, un uomo perfetto”⁹. Lui trova la perfezione nella *conversazione* e non in un individuo. La caratteristica fondamentale del gentiluomo di Guazzo non è la perfezione ma lo sviluppo continuo verso di essa, attraverso la conversazione, con l'aiuto dei rapporti umani. La società umana, la presenza degli altri, è indispensabile per il gentiluomo perché questo è l'unico modo per raggiungere la perfezione morale e intellettuale. L'aiuto mutuo tra i membri della società viene accentuato diverse volte nell'opera seguendo la scia di Cicerone:

„sì come tutte le cose sopra la terra sono create all'uso dell'uomo, così l'uomo è creato all'uso dell'uomo, acciòché seguitando la natura maestra, s'abbiamo scambievolmente a soccorrere e a conferire insieme le comuni utilità col dare e col ricevere e congiungersi e obligarsi fra loro con l'arti, con l'opere e con le facultà”¹⁰.

Il gentiluomo di Guazzo non è quell'eroe solitario che lotta esclusivamente per i propri interessi e il proprio successo formato da Castiglione. La sua caratteristica principale, con le parole di John Lievsay, non è „l'individualismo egocentrico” ma il „viver sociale”¹¹. Per lui ognuno è importante, ognuno ha qualcosa da dare agli altri mentre, necessariamente, ha bisogno dell'aiuto altrui: quest'aiuto può essere indirizzato al perfezionamento morale, in quanto ogni membro della società umana deve funzionare come uno specchio in cui ognuno vede il proprio errore che in seguito deve correggere, così come al raggiungere benefici sociali e materiali. Il gentiluomo deve operare nell'interesse del beneficio universale servendo un'altra persona, ma non necessariamente un principe. Annibale, il modello del gentiluomo, è medico e filosofo che, nel servizio dei suoi pazienti, cura le malattie fisiche e quelle dell'anima.

Il Cavaliere, da buon cortigiano, conosce perfettamente le regole vigenti in Corte e sa anche come comportarsi nei confronti di un principe: ha gravi problemi, però, nel trattare con le altre persone private. Quest'ignoranza lo mette in

⁸ *Il Libro del Cortegiano*, p. 35.

⁹ *La Civil conversazione*, p. 158.

¹⁰ *La Civil conversazione* p. 27; cfr. CICERONE, *De officiis*, libro I. cap. 7.

¹¹ J. L. LIEVSAY, *op. cit.*, p. 208.

imbarazzo e alla fine lo precipita in malinconia. Lui descrive così la sua malattia, dalla quale spera di ricevere guarigione da Annibale:

„E se bene per servizio del mio Prencipe mi conviene conversare nonché con gli altri gentiluomini suoi servitori, ma in Corte del Re discorrendo e negoziando con molte persone di diversi paesi e nazioni, faccio però questo ufficio contra la volontà mia e vi vado come la biscia all'incanto, perché io sento che 'l mio spirito s'affatica oltremodo nell'attendere ai ragionamenti altrui e nel pensare alle debite mie risposte, e nello stare con quello rispetto e con quelle osservanze che richiede la qualità delle persone e l'onor mio”¹².

Leggendo questa citazione ci troviamo di fronte a uno sfogo disperato di qualcuno che non sa come comportarsi con gli altri suoi compagni. Questo è l'insegnamento che manca anche al perfetto cortigiano, e in questo si manifesta l'esperienza e lo spirito più aperto del gentiluomo che gira nel mondo: ora si trova in Corte, ora vive in città, ora in campagna. L'esperienza ha un ruolo fondamentale nell'opera di Guazzo, e l'unica maniera di acquistarla è quella di stare in contatto con diverse persone: Guazzo faceva così per tutta la sua vita, ora lavorando in servizio cortigiano ora in città da accademico, e, verso la fine della sua vita, viveva come cittadino indipendente.

Abbiamo visto che i veri protagonisti della conversazione, secondo Guazzo, sono gli individui, e il personaggio del principe non riceve un accento particolare. Questo viene provato anche dal fatto che, nel quarto libro della *Civil conversazione*, il duca Vespasiano Gonzaga partecipa al convito dopo aver rinunciato a tutti i suoi titoli e dignità: „fate pur conto che i miei titoli siano restati a casa e che qui non vi sia altro che Vespasiano, uomo privato come gli altri”¹³. Naturalmente, per il gioco che segue eleggono un re o una regina come lo ordina la tradizione, però non toccherà al duca Vespasiano di regnare ma sarà eletta regina una donna favorita dalla fortuna. Tutto questo succede perché il gentiluomo di Guazzo non lotta per gli stessi fini del Cortegiano: il gentiluomo vuole acquistare la benevolenza e il favore degli *altri uomini* e non quelli di un principe. Per raggiungere questo scopo utilizza la conversazione:

„nel conversare s'apprendano i buoni costumi e le virtù per mezzo delle quali si dispensino e si conservino drittamente i beni della fortuna e si venga ad acquistare il favore, la benivolenza e la grazia *altrui*”¹⁴.

L'ufficio di cortigiano e il buon rapporto con il principe in sé non bastano più per assicurarsi l'affermazione sociale e il rispetto della gente: „non basta

¹² *La Civil conversazione*, p. 15.

¹³ *La Civil conversazione*, p. 268.

¹⁴ *La Civil conversazione*, p. 83 cfr. *Il Libro del Cortegiano*, I,1: „acquistandone da essi grazia e dagli altri laude”, *op. cit.* p. 15.

all'uomo d'esser onorato per qualche dignità o virtù principale, se non procura anco d'acquistarsi la benivolenza altrui, la quale é il vero legame della conversazione"¹⁵.

Guazzo s'accorge dei cambiamenti e delle novità della sua epoca e si sforza di dare al suo lettore i consigli più pratici e aggiornati possibili. Annibale rappresenta di fronte al Cavaliere il dinamismo del gentiluomo che, pur rispettando i valori tradizionali, non ha paura di seguire i comandamenti dei nuovi tempi. Cerca di interiorizzare e di rendere plausibili per ogni sorta di persone quei valori che il *Cortegiano* riservava per il suo rapporto con il principe e che per lui erano naturali:

„appartiene al nobile, quanto è maggior di grado tanto più umano, grazioso e civile mostrarsi nelle sue azioni, e far sì che fuori degli occhi, della lingua e de' sembianti si scuopra la nobiltà dell'animo suo. E non volendo usar questi modi, si contenti d'esser solamente nobile presso di se medesimo, ma non spera d'esserlo presso agli altri"¹⁶.

Un nobile di sangue deve per forza dare testimonianza della sua nobiltà davanti alla congregazione degli uomini, davanti a tutti, e non in un circolo ristretto di cortigiani. La nobiltà si manifesta nella conversazione, nei rapporti umani, e non è solamente questione di nascita. Anzi, per il gentiluomo di Guazzo la nobiltà di sangue non è neanche un requisito indispensabile. Il gentiluomo rappresenta i valori aristocratici e borghesi, cortigiani e cittadini. Così il cavalier Guglielmo Guazzo deve completare le sue conoscenze con dei valori universali che sono validi non solo a Corte ma anche fuori. Il gentiluomo non è costretto a vivere tra limiti sociali o territoriali, ma deve saper muoversi liberamente tra nobili e ignobili, colti e incolti, forestieri e cittadini, giovani e vecchi, eccetera.

Secondo alcuni critici la *Civil conversazione*, malgrado ogni legame con *Il Libro del Cortegiano*, può essere interpretata come l'antidoto alla vita cortigiana visto che, quelle poche volte in cui Guazzo usa il termine *cortigiano*, gli attribuisce caratteristiche quasi solo negative¹⁷. Annibale, che rappresenta tutti i valori importanti per un gentiluomo ideale, ha una pessima opinione del servizio presso un principe e lo giudica una cosa contro la natura perché, secondo lui, l'uomo nasce libero e così deve rimanere lungo tutta la sua vita. Il gentiluomo di Guazzo non si trova bene a Corte e, come osservatore acuto della realtà, così dice:

„per uno a cui tocchi in sorte graziosa ricompensa del suo servire, se ne veggono molti a dolersi d'aver consumate le facultà e la vita al servizio de' prencipi, né averne riportato altro di più che la misera vecchiezza col vano pentimento,

¹⁵ *La Civil conversazione*, p. 109.

¹⁶ *La Civil conversazione*, p. 139.

¹⁷ vedi EMILIO SPECIALE, op. cit. p. 27.

e pochi ve ne sono che non siano astretti a crepare o di fatica o di dolore. A me questa catena d'oro non piacque mai e ho sempre tenute tutte le servitù fallaci e meschine"¹⁸.

Benché Guazzo parli sempre con il massimo rispetto della persona del principe, formula una dura critica del servizio cortigiano attraverso uno dei suoi protagonisti. L'altro invece, il Cavaliere, che chiede l'aiuto del medico cittadino Annibale proprio perché si è ammalato di malinconia nel servizio di Ludovico Gonzaga, dopo i colloqui con Annibale torna a Corte. Continua a praticare la professione del cortigiano ma guarito e, per molti aspetti, cambiato. Ormai non importa dove continua ad operare e a vivere perché ha una nuova visione del mondo e degli uomini. Il Cavaliere, il cui nome dice tutto del suo ruolo nel libro come portavoce del Cortigiano di Castiglione, durante questi colloqui acquisisce anche i nuovi attributi del gentiluomo guazziano. Ma si arricchisce soprattutto di una caratteristica che, secondo Guazzo, è a portata di mano di tutti, indipendentemente dall'appartenenza sociale: questa è la categoria della civiltà, che rende capace l'uomo di rivolgersi al prossimo secondo le debite maniere, cioè secondo norme etiche ed estetiche ben precise.

L'opera di Guazzo è un documento importante e una lettura piacevole perché rappresenta la realtà di allora insieme a tutte le sue contraddizioni, con una speciale attenzione ai cambiamenti sociali in corso. Per questo è difficile stabilire precisamente a chi Guazzo indirizzi i suoi insegnamenti: al primo approccio si direbbe al Cavaliere, per convincerlo che, le regole di Castiglione in sé non bastano più, che i tempi sono cambiati e gli uomini pure. Possiamo trovare però anche un'altra risposta: a quelle persone che sono rappresentate da Annibale, perché possono facilmente identificarsi con lui e seguire i suoi consigli. La terza possibilità è „a ogni sorta di persone”¹⁹ che, con l'aiuto delle regole etiche ed estetiche stabilite da Guazzo, possono trovare il modo per affermarsi nella vita. Infatti, per Guazzo non conta nient'altro che „la politezza dei costumi e la politezza della favella”²⁰ delle quali, avendo volontà e un certo ingegno innato, ognuno può appropriarsi.

¹⁸ *La Civil conversazione*, p. 250. Parlando del servizio cortigiano Guazzo usa un *topos* ben noto della letteratura anticortigiana: sulla catena d'oro: vedi p.e. ANDREA ALCIATO, *Emblemata*, 87, IN AULICOS. o CESARE RIPA, *Iconologia*, LA CORTE o L. DOMENICHI, *Dialogo della Corte*, in *Dialoghi*, Venezia, 1557.

¹⁹ *La Civil conversazione*, p. 41.

²⁰ *La Civil conversazione*, p. 103.

MORALITÀ DI CORTE NELL'ICONOLOGIA DI RIPA*

Un vario stato, una volubil sorte,
Un guadagno dubbioso, un danno aperto.
Un spirar sicuro, un penar certo,
Un con la vita amministrar la morte.
Un prigion di sensi, un laccio forte,
Un vender *libertade* a prezzo incerto.
Un aspettar mercé contraria al merto
È questo che il vil volgo appella Corte.
Quivi han gl'*adulatori* albergo fido,
Tenebre il ben' oprar, la *fraude* lume
Sede l'*ambition*, l'*invidia* nido,
L'ordire insidie, il farsi idolo, e nume
Un huom mortal, l'esser di fede infido,
Appar qui gloria: ah! secolo? ah! *costume*?¹

Alla fine del Cinquecento, nel 1593, quando l'*Iconologia* di Cesare Ripa venne pubblicata „per la sodisfattione de' benigni lettori”², Cesare Ripa cercava di dare una *summa* iconografica di quelle nozioni che la cultura rinascimentale aveva assorbito dai classici greco-latini e dal pensiero cristiano. Le immagini e le regole inserite in essa contenevano una serie di moralità che rispecchiavano fedelmente la *forma mentis* della società di corte del fine secolo. La corte, a quel tempo, era ormai una struttura ben radicata, l'unico spazio, o quasi, che garantiva agli uomini dotati di una certa cultura di trovare un'affermazione sociale e un pubblico relativamente colto e raffinato da poter fruire della bellezza della letteratura e dell'arte. La corte tardorinascimentale non era più quella di una volta, descritta eloquentemente dal Castiglione, aveva già perso il suo ruolo ideale, forse mai esistito, nella formazione dei grandi progetti politici della penisola. Ma conservò gran parte di quella funzione che doveva essere di un'importanza primaria

* L'articolo qui pubblicato è stato presentato, in forma di comunicazione, presso l'Accademia Americana in Roma nel febbraio 1999.

¹ Un sonetto di Marc'Antonio Cataldi, citato dal Ripa alla voce *corte* nell'*Iconologia*. Il corsivo è mio.

² C. Ripa, *Iconologia*. Padova, 1625. Proemio. Le citazioni sono da questa edizione, in seguito: Ripa

nell'educazione del gentiluomo, dotato di un'intelligenza faceta e di una straordinaria virtù nel codificare e decodificare i più sofisticati segni della vita sociale. La corte continuava ad essere, inoltre, il centro delle manifestazioni socio-culturali in cui mostrava l'immagine a volte idealizzata di una realtà sempre meno esaltante. Il sistema di corte era, ovviamente, uno spazio rappresentativo delle norme etiche e di etichetta sviluppatesi e affermatesi, fin dal *Cortegiano* del Castiglione; in un clima sociale che tendeva sempre di più a creare l'uomo di mondo.³ Ma questo gentiluomo era ancora costretto a vivere in corte e a servire un Signore con la penna e con il decoro, per cui doveva saper a che fare con le moralità radicatesi nel mondo moderno grazie a un Castiglione, a un Della Casa, a un Guazzo e anche agli epigoni.

Cesare Ripa stesso aveva la possibilità di conoscere da vicino quella vita di corte che gli offrì una riflessione se non filosofica, ma almeno una lunga descrizione ricca di metafore la quale dimostrava, oltre alla profonda conoscenza dei classici, la sua sensibilità a questioni morali. In base alla poche fonti che abbiamo a disposizione,⁴ Ripa passò gran parte della sua vita al servizio del cardinale Salviati, a cui rende omaggio in vari passi dell'*Iconologia*. Il servizio di un signore e la sua corte, dunque, doveva essere familiare al nostro autore, benché ai suoi occhi attenti non sfuggissero neppure le professioni del mondo, dalle più onorate alle più basse. Nell'*Iconologia*, accanto alle immagini delle arti e delle Muse si affiancano le grandi virtù e i non meno grandi vizi del suo tempo posttridentino, indubbiamente permeato da quesiti moral-religiosi. Il Ripa, dunque, non poteva ignorare alcuni dei problemi di coscienza che straziavano la sua generazione. L'*Iconologia*, infatti, è „un'opera non meno utile che necessaria a Poeti, Pittori e Scultori, per *rappresentare virtù, vitii*, affetti e passioni humane”, come si legge nella prima edizione romana del 1593. Il nostro autore, nelle sue immagini e nelle codificazioni simboliche, raffigurava l'intera età sua confrontandola, o meglio, paragonandola all'armamentario culturale del mondo antico e di quello cristiano senza delimitazioni di tempo e di spazio. Noi, eppure, tentiamo di soffermare l'attenzione sull'epoca di Ripa stesso, sullo scorcio del '500, e in modo ancor più delimitativo, su uno spazio socio-culturale, quello delle corti.

Nell'*Iconologia* ci si delinea una corte ambigua che riporta tutte le caratteristiche della realtà e tutti i temi centrali di cui si occupava la precettistica cortigiana. Ripa non volle prescindere da una definizione piuttosto analitica della corte, cosa che era una tendenza comune in molti autori del suo tempo. La corte

³ Cfr. C. Ossola, *Dal „Cortegiano” all' „uomo di mondo”*. Einaudi, Torino, 1987.

⁴ Cfr. L. Jacobilli, *Bibliotheca Umbriae, sive de scriptoribus provinciae Umbriae*. Fulginiae, 1658. 79., G.B. Vermigliore, *Bibliografia degli scrittori Perugini e notizie delle opere loro*. Perugia, 1828-1829. II. 258.

per lui, come anche per il Tasso, „è una riunione di huomini di qualità alla servitù di persona segnalata e principale”⁵, e per questo il fasto e le glorie di una corte derivavano più dall’eccellenza degli uomini dotati di intelligenza e di virtù (non sempre o necessariamente morali) che dalla capacità della persona „principale”. Il *decorum* era, infatti, uno dei compiti – apparentemente privilegi – del cortigiano, e viene descritto dal Ripa come „un giovane di bello e di honesto aspetto (...) perché il decoro è ornamento della vita humana”. La lunghissima caratterizzazione del *decoro* riporta quasi tutti i connotati del perfetto cortigiano castiglionesco: grazia, onestà, „moderazione e temperanza con una certa maniera nobile, civile e libera (...) la bellezza del corpo con proporzionata composizione de’ membri, (...) con una certa grazia, (...) il Decoro si osserva nel parlare e operare honestamente, e considerare ciò che si convenga seguire e sfuggire, seguensi le cose giuste e honeste”, ecc.⁶ Come elemento di decoro, il cortigiano era costretto a contribuire alle „glorie”, alle „cerimonie” della corte.

La descrizione della corte, pur basandosi su esperienze personali („io d’essa posso parlare con qualche fondamento, per lo tempo, che vi ho consumato dal principio della mia fanciullezza, sino a quest’ora”⁷), cerca di essere oggettiva e tende a raccogliere tutti i connotati della vita di corte. Le moralità relative a questa corte possono essere dedotte facilmente dalla definizione stessa, tipicamente magniloquente, ma, allo stesso tempo, concisa nel riportare i termini chiave i quali erano diventati ormai *topoi* etico-comportamentali di una realtà secolare. Di conseguenza, la definizione serve da punto di partenza per questo nostro *excursus* dell’*Iconologia*.

La corte, nella concezione del Ripa, è una “donna giovane, con bella acconciatura di testa”, la quale dimostra i nobili pensieri, le belle maniere della vita di corte, il comportamento sofisticato, praticato con gran cura in quello spazio in cui ci si veste “di verde e di cangiante”. La speranza, infatti, di poter affermarsi, il desiderio di far carriera devono esser dipinti con il verde, mentre il cangiante rappresenta la mutevolezza della corte, il continuo cambiar faccia delle condizioni a cui deve adattarsi chi entra al servizio cortigiano. Le ginocchia scoperte della figura della Corte che “con le mani alza il lembo della veste” dimostrano il fatto che in corte bisogna andare con la massima cautela, come chi teme di poter inciampare facilmente, avendo paura di perdere la grazia una volta acquisita. Allo stesso tempo, bisogna stare sempre pronti ad inginocchiarsi in qualsiasi momento, ad umiliarsi davanti ai più potenti e a fare ossequi, dimostrando un atteggiamento servile e sottomesso. Intorno alla figura della Corte, il Ripa vuole che la terra sia

⁵ Ripa, 139.

⁶ *idem*, 153.

⁷ *idem*, 139.

"sassosa, ma sparsa di molti fiori che dalla veste cadono"⁸. Il luogo sassoso, tra l'altro, simboleggia uno spazio sterile che non produrrebbe frutti se il servizio, il decoro e la cortesia dei cortigiani non lo rendessero fertile.

La corte, infatti, è „gran maestra del vivere humano, sostegno della *politezza*, scala dell'*eloquenza*, teatro degli *onori*, scala della grandezze, e campo aperto delle *conversazioni*, e dell'*amicitie*: che impara d'obbedire, e di comandare, d'esser libero, e *servo*, di *parlare* e di *tacere*, di secondar le voglie altrui, di *dissimular* le proprie, di *occultar* gli odii, che non nuocano, d'*ascondere* l'ire, che non offendono, che insegna esser *grave*, e *affabile*, *liberale*, e parco severo, e *faceto*, delicato, e *patiente* che ogni cosa sa, e ogni cosa intende de' *secreti de' Principi*, delle forze de' Regni”.⁹ La definizione succitata, parafrasandola, riassume tutti i temi centrali di cui si ragionavano a proposito di corte: spazio per eccellenza della cortesia, cioè di una forma convenzionale del vivere associato; luogo delle conversazioni eloquenti, vale a dire, di tutti i rapporti interpersonali che si svolgono in un gioco ambiguo del parlare e del tacere, gioco, in altri termini, della simulazione e della dissimulazione sociale; scuola delle moralità (questione dell'amicizia, dell'affabilità, della liberalità, della facetudine, della servitù, della pazienza, della segretezza) senza le quali nessun uomo di corte sarebbe capace di adattarsi alle conversazioni e di acquistare la benivolenza del principe in qualità di segretario, professione tipica dell'intellettuale cortigiano. Ma vediamo come si presentano nell'*Iconologia* tutti questi temi particolari della trattatistica cortigiana.

La *politesse*, infatti, è quella cortesia tanto elogiata di cui si era tanto parlato a proposito di corte. Il *bon ton*, le belle maniere dell'acasiane alla fine del Cinquecento determinavano ormai le relazioni interpersonali. Le „cerimonie” della vita sociale erano così importanti come quelle dei rituali ecclesiastici. Tutti i gesti, tutte le forme dell'etichetta avevano il loro linguaggio ben definito, un linguaggio spesso muto ma altrettanto eloquente. Non possiamo non citare qui i famosi versi di Tasso della *Liberata*:

e ciò che lingua esprimer ben non puote
Muta eloquenza ne' suoi gesti espresse.
(*Gerusalemme Lib.* IV. 85: 5-6.)

⁸ *idem*, 139. Il Ripa continua la descrizione della figura della Corte, con i "ceppi d'oro", le "catene", le "scarpe di piombo" completando la figurazione con la statuetta di Mercurio, ecc. Di questi simboli parleremo più avanti.

⁹ *idem*. corsivo è mio.

BENIGNITÀ



Le regole della politezza o del comportamento „costumato” venivano formandosi nelle corti rinascimentali, e come una delle categorie fondamentali della società di corte, la politezza è correlata alla *civilitas*, alle forme civili del comportamento. Il concetto proposto anche dall'*Iconologia* del Ripa ha molto in comune con il *De civilitate morum puerilium* di Erasmo o con il *Galateo* stesso. Ovviamente, non era il compito del Ripa di analizzare il concetto della cortesia nella sua forma *civilitas*, poiché lo avevano già fatto alcuni trattatisti cinquecenteschi. L'*Iconologia* si limita a definirla con un'insolita laconicità: „la Cortesia è virtù che serra spesso gli occhi ne' demeriti altrui per non

serrar il passo alla propria benignità”¹⁰. Questa definizione costata molto prudentemente l'influenza educativa della corte nel creare l'uomo „costumato”, il gentiluomo nelle relazioni interpersonali. È ancora più rilevante il fatto che la cortesia, come elemento di etichetta, viene messa in stretta correlazione con la benignità, categoria nettamente etica. In questo senso, cortesia fa parte dell'etica nel suo significato più ampio. Aristotele stesso, nel definire la virtù etica, aveva constatato la sua stretta affinità con l'abitudine („per una piccola modificazione”¹¹), intesa come costume, comportamento. La cortesia dell'*Iconologia* sembra prendere i due significati affini. La facoltà di essere benigni è menzionata insieme alla cortesia anche in altri passi (cfr. il tema della conversazione), e in tal modo non è superfluo affermare che la virtù della benignità „non è molto differente dall'affabilità, clemenza e umanità (...) così benigno si dice anco l'huomo che con sereno volto *cortesemente* fa gratie altrui”¹². Le varie figurazioni della Benignità offrono una serie di interpretazioni. Per lo più, essa è una donna vestita d'azzurro stellato d'oro „a similitudine del cielo” in cui, come afferma il Ripa stesso, quanto più

¹⁰ *idem*, 141.

¹¹ Aristotele, *Etica nicomachea*. 1103.a.

¹² Ripa, 75-76. Da buon servitore, Ripa colse l'occasione di lodare la benignità di tutta la famiglia Salviati, specialmente quella della Marchesa.

stelle vi sono, tanto è più benigno verso di noi. L'introduzione di questa immagine cosmologica è accompagnata dalla presenza di animali, topici a loro volta, come l'elefante, simbolo della clemenza anche in Aristotele e in Plinio. In un altro emblema la Benignità "preme il latte dalle mammelle" offrendo cibo ai cani che la circondano. Il gesto del dare benignamente, quando abbiamo da dare abbondantemente, procura la simpatia, la fedeltà altrui, e in questo caso il cane, simbolo della fedeltà, è quello che, con uno sguardo devoto, presta servizio. La cortesia, allo stesso tempo, ci induce anche a non vedere „i demeriti altrui". Si manifesta qui la finzione totale, una doppiezza assoluta: a nome della cortesia non solo si dissimulano le forme inconvenienti del comportamento altrui, ma si simula anche „il passo alla propria benignità". La Corte di Cesare Ripa era, infatti, un luogo ideale in cui si potevano imparare tutte le forme sofisticate del vivere associato nel gioco acuto della simulazione/dissimulazione.

Il mezzo idoneo e proprio del vivere associato è appunto il tema seguente, proposto dalla definizione della Corte dell'*Iconologia*: è la *conversazione* che significa in parte la lingua usata nelle corti ma abbraccia soprattutto i rapporti sociali nei *negotia*. La conversazione eloquente era già stata per il Castiglione uno dei tratti contraddistinti del suo *Cortegiano*. La lingua cortigiana è in piena sintonia con le maniere cortigiane del comportamento: visto che doveva corrispondere alla regola massima della „sprezzatura" e della „grazia", deve evitare l'eccesso essendo sottoposta al „bon giudicio". L'eloquenza, però, non è soltanto retorica, mezzo della persuasione, ma è anche retorica del comportamento la quale serve a

persuadere nei rapporti sociali. La conversazione è indispensabile affinché, per dirla con Stefano Guazzo, „s'apprendano i buoni costumi e le virtù, per mezzo delle quali si dispensino e si conservino drittamente i beni della fortuna e si venga ad

CONVERSATIONE



acquistare il favore, la benivolenza e la grazia altrui"¹³. Nell'*Iconologia* la *conversazione* è proposta esser „uomo, ma giovane, allegro e ridente, vestito di pomposa apparenza, il cui vestimento sarà di color verde, ecc. (...) Si dipinge in persona d'uomo e non di donna (...) perché particolarmente all'etimologia della voce 'uomo' nella lingua greca, che dice 'omù', secondo il parere di alcuni dotti scrittori significa 'insieme', e però non vi può essere vero uomo senza conversazione, essendo che chi conversa non ha esperienza né giudizio, e quasi si può dire senza intelletto"¹⁴. La conversazione che deve essere „onesta", „dilettevole", „soave", „utile", „virtuosa" è ovviamente contiene le caratteristiche dell'eloquenza: il parlare „dilettevole", „soave" è forma della persuasione. Il compito retorico, qui, è ampiamente dimostrato. D'altra parte, la conversazione deve'essere „onesta", „utile", „virtuosa", che sono caratteristiche „eloquenti" della sua funzione etica. Come modalità dei rapporti interpersonali, la conversazione, anche in Ripa, acquista un valore duplice, etico e retorico in stretta affinità, per raggiungere un fine sociale.

Non è un caso che Ripa poteva affermare nella definizione della Corte che Mercurio è uno degli „dei" in ambito cortigiano: „...[al cortigiano] gli pone appresso la statua di Mercurio, la quale da gli Antichi fu posta per l'*eloquenza* che si vede esser perpetua compagna del cortigiano"¹⁵. L'eloquenza nell'*Iconologia*, similmente a tanti altri soggetti, è caratterizzata dalla molteplicità delle figurazioni, suggerita da una strepitosa gamma di tradizioni, citazioni letterarie, miti, racconti antichi e moderni. Ciononostante, l'eloquenza è sempre una donna giovane, vestita, per lo più, di rosso (come simbolo del „modo affettuoso" della persuasione) o di vari colori, dimostrando „che si come sono varii colori, così l'Oratione deve esser vestita e di più concetti ornata"¹⁶. Nelle mani tiene una verga o un libro o un orologio o un fulmine riferendosi alle parole dell'uomo eloquente. L'importanza dell'eloquenza e il nesso tra le belle maniere e la conversazione eloquente sono sottolineati anche dal Ripa, visto che „alla conversazione conviene qualità di creanze e buoni costumi, e con benignità e cortesia con ogni riverenza abbracciare e ricevere chi è degno della vera e virtuosa *Conversatione*"¹⁷.

Nella conversazione, essendo forma *piacevole* e contenuto *grave* di tutte le relazioni in corte, si manifestano visibilmente e anche di nascosto altre moralità che erano anche temi prediletti dell'*Etica nicomachea*: il grande tema dell'*amicizia*

¹³ S. Guazzo, *La civil conversazione*. A cura di A. Quondam, ISR-Ferrara, Panini ed. 1993. 83.

¹⁴ Ripa, 133.

¹⁵ *idem*, 140. Nell'emblema della *Conversatione* la figura "tiene nella mano sinistra un caduceo", il quale, com'è noto, è uno dei simboli di Mercurio.

¹⁶ *idem*, 199.

¹⁷ *idem*, 133.

AMICITIA



risuona anche nella definizione della conversazione. Anche in Ripa il tema antico dell'adulazione e dell'amicizia (e il rapporto tra esse) occupa un posto di rilievo. Le sue idee si ricollegano alle indicazioni dell'etica classica, descritte da Aristotele e da Cicerone parlando degli affetti. Ripa cita quasi testualmente i classici, dicendo che „l'amicizia secondo Aristotele è una scambievole, espressa e reciproca benevolenza guidata per virtù tra gli uomini che hanno conformità di influssi e di complessioni”. Ma il nostro autore prende in considerazione anche l'amicizia che esiste nelle conversazioni, „nel consorzio e nelle comune usanze degli huomini”. Questo tipo di rapporto può esser raffigurato anche dalle tre

grazie: „come tre sono le grazie degli antichi, così tre gradi i benefici tengono nell'amicizia. Il primo è di dar le cose, il secondo di ricever l'altrui e il terzo di render il contraccambio, (...) perché l'amicizia non vuol esser contaminata dalla viltà d'alcun interesse particolare”.¹⁸ In altri termini l'uomo, soprattutto un amico deve essere dotato della virtù dell'affabilità, comportamento anche questo da imparare nelle corti come abbiamo letto nella definizione della Corte. L'affabilità dell'*Iconologia* (chiamata anche piacevolezza o amabilità e anche benignità) „è un habito fatto nella diserzione del conversar dolcemente con desiderio di giovare e dilettere ognuno secondo il grado”¹⁹. Questo comportamento praticamente corrisponde al cortigiano faceto del Castiglione, al suo „parlar piacevole” senza offendere o far male altrui. Le facezie sono urbanità, cioè un contrassegno particolare delle belle maniere di corte.

Ma proprio questa affabilità, apparente o simulata, è facilmente confondibile con „un finto amico nella conversazione”²⁰, essendo anche lui piacevole, amabile in apparenza. Di conseguenza, l'*adulazione*, da sempre in stretto rapporto con il tema dell'amicizia, „è una donna vestita d'habito artificioso e vago”. L'arti-

¹⁸ *idem*, 27.

¹⁹ *idem*, 15.

²⁰ *idem*, 12.

ficiosità, le maniere ben studiate servono per addormentare la vigilanza di chi „d'animo debole, chi volentieri porge gli'orecchi a gli adulatori"²¹. L'adulazione, in Ripa, prende tutti i connotati dei vecchi *topoi*. Il camaleonte, che di lì a poco sarebbe diventato uno dei simboli della dissimulazione „onesta", nell'*Iconologia*, seguendo la tradizione antica, è ancora un elemento indispensabile nel descrivere l'adulatore: „il camaleonte, (...) secondo che dice Aristotele, si trasmuta secondo le mutazioni de' tempi come l'adulatore si stima perfetto nella sua professione"²². Nella lunga durata di questo *topos* è rilevante che anche Ripa dichiara l'adulazione contigua alla simulazione. Sembra essersi appropriato dell'opinione di Stefano Guazzo della *Civil conversazione* secondo la quale la differenza tra adulatore e simulatore è come quella „tra 'l genere e la spezie, perché gli è vero che adula simula, ma non chiunque simula adula"²³. A rendere più impressionante questo vizio estremo, l'*Iconologia* riporta un sonetto di Marc'Antonio Cataldi la cui ultima terzina chiama l'adulazione una malattia tipica delle corti:

In somma è piacer rio, gioia mortale.
Dolce toscò, aspro miel, *morbo di corti*,
Quel che adular l'errante volgo appella.

L'adulatore, infatti, vuol *piacere* agli altri, e vuole, apparentemente, recar *piacere* e gioia di chi l'ascolta, un piacere che risulta velenoso e mortale.

La conversazione si manifesta anche nel parlare e nel tacere a tempo, come si legge nella definizione della Corte. Ripa, infatti, afferma la tesi ormai tanto cara ai seguaci di una vita essenzialmente tacita, occulta e manifesta soltanto nelle sue exteriorità. Parlare, dimostrare, rendere manifesti pensieri che sono richiesti dal momento opportuno è il gran tema della *simulazione*; tacere, nascondere, celare sono invece i mezzi della *dissimulazione*. L'*Iconologia*, d'altronde, non fa distinzione tra simulazione e dissimulazione benché, al momento della pubblicazione del libro, ci fossero già state dispute intorno all'etimologia e al valore etico dei due termini. Alla fine del '500 la simulazione rimase per molti autori una categoria etica assolutamente da biasimare, un mezzo della menzogna, dell'adulazione. Ripa stesso volle raffigurarla come simbolo della doppiezza, come una „donna con una maschera sopra il viso in modo che mostri due faccie", siccome „simulazione è il *nascondere* con doppiezza di parole e di cenni l'animo e il

²¹ *idem*, 13.

²² *idem*, 12.

²³ S. Guazzo, *op. cit.* 60.

cuor proprio, però tiene la maschera sopra il volto, *ricoprendo* il vero per far veder il falso il che si mostra per lo colore cangiante della veste”²⁴.

L'autore dell'*Iconologia* contamina la simulazione e la dissimulazione, il che si vede chiaramente anche nell'uso dei verbi „nascondere” e „ricoprire”, termini che, adoperati da Ripa per indicare la simulazione, si venivano cristallizzando proprio in quell'epoca per segnalare verbi sinonimi della dissimulazione. Nell'*Iconologia*, ovviamente, non si possono discernere precisazioni filosofiche, non possiamo esigere l'acutezza di un'opera di filosofia morale. Accanto alla figura iconografica della simulazione, infatti, viene messa una „monna perciocché gli egittii, per dimostrare una persona *dissimulatrice* dei suoi difetti, e *ricopritrice* delle proprie lordure, prendevano la Monna che piscia per esser quella così schifa e vergognosa di natura che votata, che essa ha la vescica nella maniera che usa il gatto di fare delle altre feccie, cavando in terra nasconde tal superfluità, o sopra gittandovi qual sia altra cosa la ricuopre tutta”²⁵. La simulazione, pur essendo raffigurata con i simboli della dissimulazione, per il nostro autore rimane un mezzo dell'adulazione.

Ripa, invece, non inseriva la dissimulazione tra le moralità dell'*Iconologia*, pur avendone fatto menzione nella definizione della Corte. Per dimenticanza o, più verosimilmente, non prese in considerazione i due lati dello stesso atteggiamento etico facendoli passare per uguali dal punto di vista del fine etico. In altri autori coevi, la dissimulazione, invece, già alla fine del Cinquecento, acquistava una posizione decisamente positiva tra le virtù etiche, cominciava a diventare quasi una quinta virtù cardinale, indispensabile per la sopravvivenza nell'età barocca. Giordano Bruno la chiamava „Ancella della Prudenza e scudo della Veritate (...) a cui Giove fa lecito che talvolta si presenti in cielo”²⁶.

Chi vuole affermarsi, avere onore ed onori, deve adattarsi agli altri, visto che la vera utilità e il fine della conversazione è acquistare la „benivolenza” degli altri e tramite essa ottenere la grazia o, in altri termini, l'onore tanto ambito. Aristotele aveva chiamato l'onore il più grande dei „beni esteriori”, il premio delle virtù. Il maggior premio della società dell'Antico regime era senz'altro l'onore acquistato tramite le conversazioni. L'onore è inteso come *utile*, come ricompensa del servizio onorato e virtuoso ma l'onore, allo stesso tempo, significa anche rispettabilità sociale, lo *status* del cortigiano. Nell'*Iconologia* l'„onore è nome di possessione libera e volontaria degl'animi virtuosi, attribuita all'huomo per premio d'essa virtù”²⁷. Mentre il *favore*, in stretta affinità con l'onore, deriva da tre

²⁴ Ripa, 616. Corsivo è mio.

²⁵ *idem*, 617.

²⁶ G. Bruno, *Spaccio della bestia trionfante*. Milano, 1985. 207.

²⁷ Ripa, 292.

SECRETEZZA
ovvero taciturnità



fattori sulle orme dei classici: prima di tutto necessita la virtù. La seconda fonte del favore è la fortuna, la quale è, infatti, il vero segno distintivo tra onore e favore. Ascoltiamo il Ripa: „l'altra cagione del Favore è il capriccio e inclinazione di chi favorisce senza alcun fin stabile o senza sprone d'alcuna cosa ragionevole". Il capriccio o l'inclinazione menzionati da Ripa sono naturalmente quelli del principe il quale, apparentemente senza alcuna spiegazione „ragionevole", poteva sollevare al rango del Favorito qualsiasi persona della corte. Il favorito è rappresentato nell'*Iconologia* da „un giovane ignudo, allegro, con le ali alle spalle, con una benda agli occhi, con piedi tremanti (...) sopra una ruota"²⁸. La fortuna, in base a reminiscenze classiche, è raffigurata come „una

donna con gl'occhi bendati, sopra un albero e ne cadano varii istrumenti appartenenti a varie professioni, come scettri, libri, corone, gioie, armi ecc. (...) Si dipinge cieca comunemente da tutti gl'autori gentili". Quanto a un'altra definizione iconologica „la fortuna sempre si move e muta faccia a ciascuno, hor' innalzando e hor' abbassando, e perché pare che ella sia la dispensatrice delle ricchezze e delli beni di questo mondo"²⁹.

La Corte del Ripa, insegna anche come essere *liberali*. La generosità (anche dei principi) era sempre stata una delle maggiori virtù. La magnificenza, correlata alla liberalità, nell'*Ethica nicomachea* è segno della grandezza d'animo. In Ripa „la liberalità è una mediocrità nello spendere per habito virtuoso e moderato", cioè è senz'altro la trascrizione aristotelica del „giusto mezzo", di cui era straordinariamente dotato il Signore del Ripa stesso, „l'Illustrissimo Signor Cardinale Salviati, patrono mio, il qual conforme al bisogno e al merito di ciascuno comparte le proprie facoltà con sì giusta misura e con animo sì benigno, che

²⁸ *idem*, 221.

²⁹ *idem*, 256.

facilita in un'istesso tempo per sé la strada del Cielo e della gloria, e per gli altri quella della vita presente e della virtù con applauso universale di fama sincera"³⁰. Più bello di questo non poteva essere l'elogio del suo signore, è un vero e proprio inno encomiastico del buon cortigiano al suo signore mecenate. La liberalità è presente nell'*Iconologia* anche sotto la voce „Gloria de' Principi", i quali, infatti, „con magnificenza fanno fabbriche sontuose e grandi, con le quali si mostra essa gloria." Naturalmente i principi moderni, diversamente da quello che facevano gli antichi nell'innalzare piramidi, fanno bene „fabbricando" chiese, altari e collegi „per istruzione de' giovani così nelle buone arte che nella Religione"³¹. Ed ecco di nuovo che si presenta al nostro buon cortigiano, Cesare Ripa, un'ottima occasione di lodare con una loquacità sorprendente, la liberalità e magnificenza del suo signore, il Cardinal Salviati.

Se il buon signore deve essere liberale, il buon cortigiano deve esser dotato, a sua volta, di una peculiare virtù che, soprattutto all'età barocca, diventa sinonimo della sua professione. Quella del segretario diventa infatti la professione più caratteristica dell'intellettuale cortigiano, professione che porta con sé una serie di possibilità interpretative.³² Il *segreto*, infatti, fa un richiamo deontologico ai doveri del segretario cortigiano che, a prescindere dalle sue funzioni tecniche (stendere, comporre lettere, discorsi ecc.), deve mantenere i segreti del suo signore, per dirla con Ripa, „intende de' *secreti de' Principi*, delle forze d' *Regni*"³³. La figura del segretario delineata da una serie di trattati relativi alla sua funzione e ai suoi doveri etici, doveva esser dotata della virtù della *secretezza* (o *taciturnità*). Allo scorcio del Cinquecento, ciò divenne la maggiore virtù di un uomo di corte il quale, nell'*Iconologia*, era del tutto coperto „da un gran manto nero": „si dipinge con il manto nella guisa ch'abbiam detto, perciocché si com'egli ricuopre tutte le parti del corpo, così la secretezza cela e tiene occulte tutte quelle cose che le vengono confidate"³⁴. Devono esser coperti, dal gran manto nero della secretezza, anche i segreti dei signori perchè „i secreti massimamente de Principi non si devono rivelare a niuno huomo"³⁵. La metafora del manto era uno dei mezzi preferiti del coprire, del celare, del dissimulare la realtà nascondendola agli occhi indiscreti. Ovviamente è metaforico anche il colore del manto, per segno della confidenza, „perché il nero non passa in altri colori". E come il segre-

³⁰ *idem*, 394-395.

³¹ *idem*, 281.

³² Cfr. A. Quondam, *Varianti di Proteo: l'Accademico e il Segretario*, in *Segno del barocco. Testo e metafora di una civiltà*. Roma, Bulzoni, 1983.

³³ Ripa, 139.

³⁴ *idem*, 594.

³⁵ *idem*, 596.

tario cortigiano mette il sigillo su una lettera, chiudendola, deve tenere chiusa la bocca conservando il segreto del suo signore. A ciò si riferisce l'anello, che tiene in mano la figura dell'emblema, rigorosamente messa sulla bocca. Ripa non fece che riecheggiare le metafore e i simboli cari agli scrittori e ai poeti della sua generazione.³⁶

SERVITÙ



La corte, pur essendo scuola delle belle maniere, sede rappresentativa delle varie moralità, è il luogo della servitù, di una totale sottomissione dell'individuo al potere assoluto. Delle raffigurazioni iconografiche il Ripa ne suggerisce alcune molto eloquenti. La Corte dell'*Iconologia*, infatti, porta scarpe di piombo che „mostrano, che nel servizio si dee esser grave, e non facilmente muoversi ai venti delle parole, ovvero delle unioni altrui, per concepirne odio, sdegno, rancore e invidia, con appetito d'altra persona”³⁷. Il servizio era senz'altro un *negotio*, una prestazione che, pur assicurando favore e onori, nella posizione subalterna del cortigiano era nettamente contrapposto alla libertà tanto am-

bita. Nelle raffigurazioni iconografiche, a parte l'elemento indispensabile del giogo, le spine, sopra le quali si cammina scalzi, le catene e i „ferri dinotano i duri legami che di continuo tengono oppressa l'infelice vita dello schiavo”. Il servizio è, dunque, servitù, il che è sottolineato anche dall'abito corto della figura dell'emblema. L'abito corto, infatti, simboleggia uno stato di inferiorità. Anche il servitore è corto, cioè privo, di ogni libertà personale. Deve, allo stesso tempo, muoversi con prontezza e con velocità per ogni comando, come dimostrano anche i piedi alati. Per giunta, il viso magro „è chiarissimo segno di privazione della libertà, come chiaramente hoggidi anco si vede”³⁸.

³⁶ Per le metafore del manto come mezzo della dissimulazione cortigiana cfr. E. Vigh, *Tasso cortigiano dissimulatore*. In „Nuova Corvina”, n. 3. 129-141.

³⁷ Ripa, 140.

³⁸ *idem*, 604-605. Si noti una delle rare allusioni all'epoca sua.

Accanto al servitore cortigiano vi è la gru, simbolo di quella prudenza o avvedutezza senza cui non si poteva entrare al servizio di corte, per non essere agitati dalla tempesta. Le tempeste di corte, i venti della fortuna e l'invidia, possono esser evitati come fa la gru (che "significa la vigilanza che i servitori devono avere per servizio de i lor Padroni"), stringendo un sasso nella zampa quando vola per non essere agitata dalla tempesta.

L'esistenza triste e misera del cortigiano è sempre esposta ai mutamenti della fortuna, alla „benevolenza de' Prencipi"³⁹, all'*invidia* degli altri cortigiani. Anche Ripa riteneva l'invidia uno dei veleni più pericolosi della corte, aderendo ovviamente a questo tema centrale della precettistica sulle corte. Tra le tante descrizioni iconografiche l'idra con il fiato puzzolente e con il suo veleno, la serpe con i suoi r avvolgimenti, il cane magrissimo sono i simboli più comuni di questa malattia delle corti. È magro conforto che l'Invidia divora il proprio cuore, „strugge e divora l'huomo in se stesso"⁴⁰.

Ma nonostante la stressante servitù e l'invidia dei cortigiani chi una volta è entrato al servizio di corte, difficilmente riesce a fuggirne. Il Ripa ritrae un cortigiano che „tien con una mano gl'hami legati con filo di color verde, per dimostrare che la Corte prende gl'huomini con la speranza com'hamo il pesce"⁴¹. Questa immagine ci riporta alla famosa impresa di Alciato che, qualche decennio prima, descrivendo il cortigiano, ricorreva agli stessi simboli:

AMBITIONE



La corte prende l'huom, com'hamo il pesce.
Con ceppi d'oro, onde giamai non esce.⁴²

³⁹ *idem*, 140.

⁴⁰ *idem*, 332.

⁴¹ *idem*, 140.

⁴² A. Alciato, *Emblemata*. 1531.

La speranza della ricchezza, l'ambizione d'onore chiamano e legano il cortigiano, „con ceppi d'oro”, a una posizione subalterna che non promette se non „scarpe di piombo”, spine, „ferri”, giogo. L'*ambizione* è senz'altro il motivo principale che chiama l'uomo in corte. Aristotele, com'è noto, biasimava l'ambizioso benché fosse „l'uomo amante dell'onore” o „la persona priva d'amore d'onore”, l'ambizione è „un'anonima virtù”⁴³, non avendo il giusto mezzo un nome: in sé non è né buona né cattiva. In Ripa l'ambizione è „un appetito di signoria, ovvero come dice S. Tomaso, è un appetito inordinato d'honore: laonde si rappresenta per una donna vestita di verde, perché il cuore dell'huom ambizioso non si pasce mai d'altro che di speranza di gradi d'honore, e però si dipinge che saglia la rupe”⁴⁴. Gli occhi bendati segnalano l'incapacità dell'uomo ambizioso di distinguere il falso dal vero; sono, infatti, le speranze e le illusioni a guidarlo. Le corone diverse che mette „confusamente” in testa dimostrano che l'ambizione mira ad ottenere ogni forma di potere, laico ed ecclesiastico che sia: sullo sfondo dell'emblema, immersi nel paesaggio, si osservano vari edifici, palazzi, una chiesa, una reggia, sedi del potere. Il leone con la testa alta dimostra che l'ambizione è sempre accompagnata dalla superbia, dalla bramosia di potere. Il nostro autore torna a citare un sonetto di Marc'Antonio Cataldi che non risparmia parole amare nel caratterizzare l'ambizione. Eccone alcuni versi:

Tu sei di glorie altrui nemica fiera
Madre d'ippocrisia, fonte di errori,
Tu gli'animi avveleni, e infetti i cuori.

L'ambizione va sempre a piedi nudi che „significano le fatiche, i disagi, i danni e le vergogne che l'ambizioso sostiene quelli onori che fieramente ama, poiché per essi ogni cosa ardisce di fare, e soffrire con *patienza*”⁴⁵.

Il cortigiano ambizioso porta anche nei suoi abiti tutti i segni del suo carattere. L'artificiosità del comportamento e del vestire cortigiano sono caratteri tipici dell'età barocca, e così „i fiori sparsi per terra in luogo sterile e sassoso mostrano l'apparenza nobile del cortigiano, la quale è più artificiosa per piacere il suo Signore, che naturale per appagare se medesimo”⁴⁶. Basta dare un'occhiata all'emblema dell'Artificio dell'*Iconologia* per formarci un'idea impressionante di un cortigiano del finesecolo: „con habito ricamato e con molto Artificio fatto”⁴⁷,

⁴³ Aristotele, *Etica nicomachea*. IV. 10. 1125 b.

⁴⁴ Ripa, 23.

⁴⁵ *idem*, 24. Corsivo è mio.

⁴⁶ *idem*, 139.

⁴⁷ *idem*, 52.

il manto accuratamente posto sulle spalle, la barba, l'acconciatura raffinata dimostrano un cortigiano vestito alla moda del tempo.

Ma questo cortigiano ambizioso deve fornirsi di un'altra virtù, come abbiamo visto sopra, per poter affermarsi. La corte insegna, quindi, anche il modo con il quale è possibile superare i mali velenosi della vita di corte: ed è la *pazienza*, rappresentata da „donna d'età matura a sedere sopra un sasso con un giogo in spalla e con le mani in modo che mostri segni di dolore e con li piedi ignudi sopra un fascio di spine”. Le spine, invece, feriscono soltanto i piedi e lasciano intatte „le altre membra più nobili” e soprattutto la testa, con la quale si possono supera-

re i danni materiali, „le punture” all'onore, agli affetti terreni. Il sasso duro su cui si siede, a sua volta, dimostra uno stato d'animo duro e persistente, tranquillo nel sopportare i mali. In altre raffigurazioni si vedono lumache per terra le quali stanno rinchiuse per molto tempo „finché viene il tempo a proposito d'uscir fuora”⁴⁸.

Anche secondo la precettistica cortigiana, la pazienza è l'unica virtù con cui si sopravvive in una società di tiranni e di parassiti dai vizi più strazianti. La pazienza insegna al cortigiano ad adattarsi al tempo, al luogo e alle altre persone. Ripa afferma che „la Patienza consiste in tollerare fortemente le cose avverse ed è uno dei principali effetti della fortezza, la quale si stende fin'al soffrire il giogo della servitù con l'animo intrepido e costante quando la necessità lo richiede”⁴⁹. È la necessità che contraddistingue la pazienza, che così non è sommissione, viltà, adulazione ma un „effetto” della fortezza. Quest'ultima virtù cardinale, nella concezione etica del '500 e del '600, da virtù bellica si trasformava in virtù d'animo, da lotta attiva in una lotta passiva, tollerando le avversità. Pazienza e tolleranza, inoltre, vengono raffigurate similmente con „vestito di berrettino” (il che

PATIENZA



⁴⁸ *idem*, 499.

⁴⁹ *idem*, 499.

significa „mortificazione” ma anche „un’aspettare all’ocaso del Sole che di nuovo sorga la luce bella e chiara per illuminare il giorno, oscurato nelle miserie”⁵⁰), con un giogo o con un sasso sulle spalle „dissimulando la gravezza di esso per qualche buon fine”⁵¹. Gli esempi riportati dal nostro autore riguardano soprattutto la corte papale, „essendo solo per la Patienza d’una assidua servitù, molti arrivati all’honor del Cardinalato e di altri gradi importanti della Hierarchia ecclesiastica”⁵².

La pazienza ha una predisposizione intellettuale che è la *prudenza*, virtù delle virtù la quale, come dice Ripa, „ordina ciò che si deve fare, e nasce dalla considerazione delle cose passate e delle future insieme. L’eccellenza di questa virtù è tanto importante che per essa si rammentano le cose passate, si ordinano le presenti, e si prevedono le future; onde l’uomo che n’è senza non sa racquistare quello che ha perduto né sa conservar quello che possiede, né cercare quello che aspetta”.⁵³ La *prudenza* nell’*Iconologia* mantiene le caratteristiche di Giano per poter vivere, affermarsi e sopravvivere nella società di corte. Le moralità che contiene l’*Iconologia* sono una perfetta immagine di una realtà, riassumono in chiave iconografica l’idea etica e di etichetta „di tutte le cose più onorate e degne in tutta la fabbrica del mondo, nel quale si fonda e afferma ogni nostro oprare e intendere”⁵⁴.

⁵⁰ *idem*, 499.

⁵¹ *idem*, 670.

⁵² *idem*, 499.

⁵³ *idem*, 538.

⁵⁴ *idem*, 139. La citazione appartiene alla definizione della Corte.

LINGUISTICA

I SINTAGMI LOCATIVI ESPRIMENTI RAPPORTO ESTERNO IN UNGHERESE E IN ITALIANO

Lo scopo di questo lavoro è quello di mettere a confronto le strutture locative in ungherese e in italiano, e, rispettivamente, di radunare i mezzi di espressione per formare i detti sintagmi locativi. Per presentare possibilmente tutti gli strumenti grammaticali ho scelto un *corpus* molto vasto, soprattutto dal linguaggio giornalistico, e mi sono servita anche dei dizionari bilingui relativi all'italiano e all'ungherese.

I sintagmi locativi vengono esaminati a seconda del criterio della tridirezionalità (*verso dove?*, *dove?* e *da dove?*). Tra i mezzi di espressione si devono distinguere tre gruppi: il primo gruppo è costituito dagli avverbi di luogo (*itt – qui, ott – là, innen – da qui, onnan – da lì* ecc.); il secondo gruppo abbraccia le preposizioni cui corrispondono le desinenze locative in ungherese; l'ultimo gruppo è il più vasto, in cui vengono elencate le posposizioni ungheresi con i rispettivi equivalenti italiani (preposizioni, preposizioni improprie e locuzioni prepositive).

Per orientarmi nella *foresta* dei sintagmi locativi esprimenti rapporto esterno ho stabilito 10 sottocategorie da esaminare, come, p.es.: il rapporto locativo superficiale, i rapporti locativi che esprimono sovrapposizione e sottoposizione, luogo accanto a qualche cosa, luogo davanti e dietro qualcosa, ecc...

I sintagmi locativi che esprimono rapporto esterno

Il rapporto esterno può essere espresso da avverbi, da desinenze nell'ungherese e da preposizioni nell'italiano, e da posposizioni ungheresi a cui corrispondono le preposizioni o locuzioni prepositive.

L'espressione del rapporto esterno con avverbi

hová?

kívülre, ki

Kizárták a csoportból.
Dobd *ki* a szemetet!
Az asztalt *kívülre* tette.

dove?

fuori

È stato tagliato *fuori* dal gruppo.
Butta fuori i rifiuti!
Ha portato *fuori* la tavola.

hol?
kint; kívül

Kint meleg van.
A szék kívül van.
Kint van a mező, a tó.

honnan?
kívülről

Ez a lány vidékről
(a városon kívülről) jött
Kívülről zaj hallatszik.

dove?
fuori

Fuori fa caldo.
La sedia è fuori.
Fuori c'è la campagna e il lago.

da dove?
di/da fuori

Questa ragazza è giunta
da fuori città.
Si sente qualche rumore da fuori.

Si nota che nei primi due esempi l'avverbio *ki* compie il ruolo del prefisso verbale che esprime il contenuto semantico di *fuori* per la direzione *verso dove?* Lo stesso *fuori* è usato anche nei sintagmi esprimenti la direzione *dove?*, cioè non c'è differenza nella formazione linguistica di queste due direzioni nell'italiano. Per segnalare *da dove?* si usa la preposizione *da* + *fuori* (*da* ha significato di allontanamento).

Sono a parte gli avverbi pronominali che nell'ungherese esprimono la tridirezionalità. Possono aver ruolo nell'indicare sia il rapporto interno che quello esterno.

hová?
ide/emide
qui/qua
ci/vi

hol?
itt/emitt
qui/qua
ci/vi

honnan?
innen
da qui/da qua
ne

oda/amoda
là, lì / costà, colà
ci/vi

ott/amott
lì, là / costà, colà
ci/vi

onnan
di là, da lì, di lì
ne

Ci, vi, ne sono particelle avverbiali e possono essere adoperate solo nel caso se nel contesto è stato già indicato il luogo in questione. Queste forme non hanno corrispondente nell'ungherese; l'avverbio dimostrativo compie questo ruolo (*ott, itt*) che può segnalare la tridirezionalità. Alcuni esempi:

Egy konferencián voltam.
Orthagyta az összes pénzem.
Nem megyek oda többet.

Ho assistito a una conferenza.
Ci ho lasciato tutti i miei soldi.
Non ci vado più.

Nei seguenti vediamo alcuni esempi per la tridirezionalità:

hová?
ide/emide
Gyere *ide*!
Nézzetek *ide*!
hol?
itt/emitt
Az asztal *itt* van.
Itt jól érzem magam.
honnan?
innen
Odáig egy mérföld a távolság *innen*.
Menjetek *innen*!
hová?
oda/amoda
Állj *oda*!
Oda vidd a széket, és ne *amoda*!
hol?
ott/amott
Maradj *ott*, a másik szobában.
Hol van a híd? *Ott*.
Ott voltam, amikor az
történt.
honnan?
onnan/amonnan
Vidd el *onnan*!
Onnan nem lehet bejönni.

dove?
qui/qua
Vieni *qua*.
Guardate *qua*.
dove?
qui/qua
La tavola è *qui*.
Qui ci sto bene.
da dove?
da qui/di qua
C'è un miglio *da qui* a là.
Andate via *di qua*.
dove?
là, costà, colà
Mettiti *là*.
Porta *là* la sedia e non *costà*!
dove?
lì, (di)là, costà, colà
Stai *di là*, nell'altra stanza.
Dove è il ponte? È *là*.
Ero *lì* quando è accaduto il
fatto.
da dove?
di là, da' lì, di lì
Portalo via *di lì*.
Da lì non si entra.

È da osservare che l'italiano adopera gli stessi avverbi per segnalare le direzioni *verso dove?* e *dove?* Per esprimere *da dove?* si usa *da* + l'avverbio. Le forme *costà, colà, di lì* sono già arcaiche, o esse vengono usate piuttosto nel toscano.

È da notare che *itt, ott (qui, là)* servono anche a accentuare il luogo, in ambedue le lingue, con un altro avverbio.

L'espressione del rapporto locativo esterno con preposizioni e rispettivamente con desinenze in ungherese

Nell'ungherese, per esprimere rapporto esterno, si trovano le desinenze seguenti: *-En* superessiva, *-rÓl* delativa, *-ra* sublativa.

Alcuni esempi:

-En

Az asztal másik oldalán.

-En

Andropovnak ez volt az egyetlen
útja külföldön.

Képek vannak a falon.

-En

Találkoztam Péterrel az utcán.

-En

Sok ember volt a téren.

su

Sull'altro lato del tavolo.

a

Fu quello l'unico viaggio
all'estero di Andropov.

Alla parete ci sono quadri.

per

Ho incontrato Pietro per la
strada.

in

C'era tanta gente in piazza.

su

a

-En

per

in

-rA

Rátette a tűzhely kövére.

-rA

Lemegyek a partra.

su

L'ha messo sulla pietra del
focolare.

in

Vado in spiaggia.

Quanto all'ultimo esempio si osserva che la preposizione *in* può essere sostituita anche da altre preposizioni (*a* o *su*) + articolo determinato, cioè: *vado sulla spiaggia*, oppure *alla spiaggia*.

-rA

Leesett a földre.

per

È caduto per terra.

su

in

-rA

a

per

-rÓl

Valaki a tanulmányi osztályról
elvitte a vizsgajegyzőköny-
vek vaskos köteteit.

Elvette a könyvet az
asztalról.

In locuzioni o in senso traslato:

-rÓl

Véleményt alkot valamiről.

-rÓl

Elmegy hazulról.

da

Qualcuno rubò *dalla*
segreteria di facoltà i
voluminosi fascicoli
dei verbali d'esame.
Ha preso il libro *dalla*
tavola.

su

Si fa un'opinione su una cosa.

di

Esce di casa.

da

-rÓl

su

di

Altre desinenze in ungherese:

-nÁl

A család az asztalnál ül.

-nÁl

A nagybátyámnál voltam.

a

La famiglia sta seduta a tavola.

da

Sono stata da mio zio.

a

-nÁl

da

-hOz

A család az asztalhoz megy.

-hOz

A nagybátyámhoz megyek.

a

La famiglia va a tavola.

da

Vado da mio zio.

a

-hOz

da

-től

Elment az asztaltól.

da

Si è scostato *dalla* tavola.

-tól -----da

-ról - ra

Ajtóról ajtóra kopogtattak az önkéntesek, akik az alkalmazandó egészségügyi szabályokat ismertették.

Szobáról szobára jár.

-tól - ig

Tancredo Neves a politikai pálya minden fokát megjárta az ülnökségtől a képviselőségig, a szenátorságtól a kormányzóságig, majd egészen a miniszterelnökségig.

di - in

I volontari che indicavano le misure sanitarie da adottare si sono messi a bussare *di* porta *in* porta.

Va *di* camera *in* camera.

da - a

Tancredo Neves ha percorso tutti i gradi della politica, *da* assessore *a* deputato, *da* senatore *a* governatore fino a primo ministro.

1. *Il rapporto locativo superficiale*

Si tratta del rapporto superficiale quando l'azione si svolge sulla superficie di qualche cosa: o vi si dirige, o ne parte.

Il rapporto superficiale viene espresso dalle desinenze -ra, -On, -ról, a cui corrispondono le preposizioni *su*, raramente *a* e *da/di*.

hová?

-ra

Felszállt a hátsó ülésre.
Hagyta, hogy a víz cseppekben hulljon a homokra.
Onnan felpattant az asztalra, hogy azután leereszkedjen a székre.

dove?

su

Sali *sul* sellino posteriore.
Lasciò cadere l'acqua a goccioline *sulla* sabbia.
Di lì si saltava *sul* tavolo per poi calare *sulla* sedia.

hol?

-En

Sok kis villa volt a dombon.

dove?

su

C'erano tante villette *sulla* collina.

A legutolsó beszámoló papírai
a térdén voltak.
A padlón legalább tíz centis
víz volt.

honnan?
-ról

A küszöbről egy százlírást
dobott az asztalra.
Kelj föl a fürdő!
Roberto nem emelte föl tekintetét
a papírokról.

Sulle ginocchia erano le carte
dell'ultima relazione.
Sul pavimento c'erano almeno
dieci centimetri d'acqua.

da dove?
da

Buttò dalla soglia cento lire
sul tavolo.
Alzati dall'erba!
Roberto non ha alzato la testa
dalle carte.

L'espressione del rapporto locativo superficiale è realizzata dalle desinenze che esprimono rapporto esterno superficiale. Per la domanda *verso dove?* vale *-ra* sublativa a cui corrisponde la preposizione *su*. Per *dove?* *-En* superessiva viene adoperata in modo che sia semanticamente congrua con la preposizione *su* nell'italiano. Come si vede, la formazione linguistica delle due direzioni è uguale, cosicché si neutralizzano. Per indicare *da dove?* si usa la preposizione *da* e rispettivamente la desinenza ungherese *-ról* delativa.

Se il sintagma esprime senso traslato, prende le stesse preposizioni e desinenze.

2. Rapporto locativo che esprime sovrapposizione

Questo rapporto locativo segnala il luogo di un oggetto o di un'azione. Questo luogo si trova sopra quel luogo dove l'azione si svolge, o segnala un luogo situato più in alto rispetto al soggetto parlante.

Il rapporto locativo di sovrapposizione nell'ungherese è espresso da avverbi e dall'insieme di sostantivo + posposizione. A questi mezzi d'espressione corrispondono preposizioni improprie o locuzioni prepositive nell'italiano.

Avverbi:

hová?
fel

Felment a padlásra.
Nézz fel, és meglátod!

dove?
su , in su, in alto

È salito sulla/in soffitta.
Guarda in alto e lo vedrai.

hol?
fent, felül

Fent lakik az első emeleten.
Fölül lakik.
Fent a hegyen van egy kereszt.
Fölül befestheted fehérre.

Megyek és *fent* megkeresem.

honnan?
felülről

A zaj *felülről* jön.
A lakó *felülről* jött.

Felülről esett le.

Posposizioni in ungherese e preposizioni improprie o locuzioni prepositive in italiano

hová?
fölé, fel/-ra

A folyó *fölé* egy új hídát
építettek.
Helyezz mindent az asztal*ra*!
Tegyé! egy fedőt az edény*re*!

hol?
fölött

A repülőgép a felhők *fölött*
repül.
Az üzlet *fölött* van egy
lakás.

honnan?
fölül

Add ide a képet a könyvespolc
fölül.

dove?
sopra, su, di sopra, in alto

Abita *su*, al primo piano.
Abita *sopra*.
Sul monte c'è un crocifisso.
In alto puoi verniciare di
bianco.
Vado a cercarlo *di sopra*.

da dove?
dal di sopra, da sopra, dall'alto
Il rumore viene *da sopra*.
L'inquilino è venuto *dal di*
sopra.
È caduto *dall'alto*.

dove?
sopra, su

È stato costruito un nuovo
ponte *sul* fiume.
Posa tutto *sopra/sul* tavolo!
Metti un coperchio *sopra/sul-*
la pentola!

dove?
sopra, al di sopra, su
L'aeroplano vola *sopra*
le nubi.
Sopra il negozio c'è
un appartamento.

da dove?
dal di sopra
Dammi il quadro *dal di sopra*
dello scaffale.

Dagli esempi sopraccitati diviene chiaro che né nell'ungherese né nell'italiano i mezzi di espressione non differiscono rilevantemente. Questo vale soprattutto per l'ungherese, in cui è assai difficile differenziare esattamente se in un sintagma locativo si trovi avverbio o posposizione (anche perché queste posposizioni vengono dagli avverbi).

Quanto all'italiano, si constata che il significato di base delle preposizioni improprie è sempre avverbio (sopra) che viene legato a preposizioni vere (*di sopra*, in alto) per esprimere *verso dove?* e *dove?* *Da dove?* è espresso dalla preposizione *da* + *di* + *sopra*.

È da notare l'espressione *verso dove?* nell'ungherese, perché in questi sintagmi si trova spesso la desinenza *-ra*, esprimente rapporto superficiale invece della posposizione mentre nell'italiano si vede *sopra*.

Un'altra osservazione che riguarda l'ungherese: gli avverbi ungheresi compiono la funzione dei prefissi verbali (*fölment*, *felér*): questo fatto però etimologicamente è ben spiegato.

3. Rapporto locativo che esprime sottoposizione

Questi sintagmi segnalano il luogo sotto il quale si trova qualche oggetto o si svolge qualche azione. Il detto rapporto è espresso nell'ungherese da avverbio o da posposizione, a cui nell'italiano corrispondono preposizioni, locuzioni prepositive o avverbi.

Avverbi:

hová?
le, lefelé

Gyere *le*!
Tedd *le* a kalapod és a
kabátod!
Lement a kertbe.

hol?
alól, lent

A gyerekek *lent* az udvarban
játszanak.
A ruha fekete, de a szegély
alul fehér.
Alul egy térszáréteg van.

dove?
abbasso, in basso,
verso basso, giù,
sotto

Vieni *giù* / scendi *abbasso*!
Metti *giù* il cappello e il
soprabito.
È sceso *giù* in/nel giardino.

dove?
giù, sotto

I bambini giocano *giù* nel
cortile.
L'abito è nero ma la fodera
sotto è bianca.
Sotto c'è uno strato di pasta.

honnan?
lentről

A zaj *lentről* jön.
Lentről is jól látszik a torony.

da dove?
da/di giù

Il rumore viene *di/da giù*.
La torre si vede bene anche *da/di giù*.

Posposizione e rispettivamente preposizione impropria o locuzione prepositiva

hová?
alá

Tegyé! egy kispárnát a fejed *alá*!
A felöltő *alatt* sárga ruhát viselt.
A könyveket a hóna *alatt* viszi.

dove?
sotto

Metti un cuscino *sotto* la testa!
Sotto il soprabito indossava un vestito giallo.
Porta i libri *sotto* il braccio.

honnan?
alulról/alól

Gyere ki az asztal *alól*!
A macska kimászott az ágy *alól*.

da dove?
dal di sotto, di/da sotto

Vieni fuori *dal di sotto* della tavola!
Il gatto è usito *dal di sotto* del letto / *da sotto* il letto.

Per quello che riguarda i mezzi di espressione dei sintagmi che significano il detto rapporto, si vede subito che non si può distinguere chiaramente tra l'avverbio e la preposizione impropria (*sotto*). Nel caso dei sintagmi formati dall'avverbio *giù* l'equivalente ungherese sarà il prefisso verbale *le*, o l'avverbio *lent*.

Quanto alla preposizione impropria *sotto* si adopera per esprimere *complemento di stato in luogo* (che risponde alla domanda *dove?*), che può essere espresso anche con la preposizione *a*. Per segnalare, il *complemento di moto a luogo* (*verso dove?*) sta senza preposizione; mentre, per esprimere il *complemento di moto da luogo* (*da dove?*) prende la preposizione *da*.

4. Rapporto locativo esprimente luogo accanto a qualche cosa

I detti sintagmi locativi esprimono l'azione che si svolge vicino a qualche cosa, si dirige verso qualche cosa o ne parte.

Nell'ungherese vengono usate le seguenti posposizioni: *mellé*, *mellett*, *mellől*, con cui la nostra lingua esprime la tridirezionalità. Nell'italiano si trovano numerose preposizioni improprie e locuzioni prepositive.

hová?
mellé

A tábla *mellé* áll.

Ülj a tűz *mellé*!

hol?
mellette

Miláno *mellett* lakik.

Machorót Naketyben temették el, Thio város *mellett*.

Elena Massa ügyvédei *mellett* ül.

A tűz *mellett* állt.

A folyó *mellett/mentén* sétál.

honnán?
mellől

Felkel az asztal *mellől/asztaltól*.

Elköltözött Nápoly *mellől*.

dove?

accanto a, *allato a*, *a fianco di*,
presso, *accosto a*, *vicino*

Si mette *a fianco* della lavagna /
accanto alla lavagna.

Siediti *accanto al* fuoco / *presso*
il fuoco.

dove?

presso, *allato a*, *accanto a*,
(*accosto a*), *al fianco di*, *lungo*,
vicino

Abita *presso* Milano.

Machoro è stato sepolto a Nakety
presso la città di Thio.

Elena Massa è seduta *al fianco*
dei suoi avvocati.

Stava *accanto al* fuoco.

Passeggia *lungo* il fiume.

da dove?

da, *dalle parti di*

Si alza *da* tavola.

Si è trasferito *dalle parti di*
Napoli.

In italiano si adoperano le stesse preposizioni sia per il complemento di stato in luogo che per il complemento di moto a luogo; tra queste preposizioni, *presso* ha un valore più generico, 'valaminek a közelében, mellett', mentre le altre locuzioni prepositive: *allato a*, *al fianco di*, 'valaminek az oldalán', *accosto a*, 'egymás mellé állítva', nel caso di due oggetti hanno significato ben esplicito, per cui l'uso di queste locuzioni prepositive è molto più determinato, limitato. *Presso*,

vicino, accanto a, possono essere utilizzate sempre nel senso di 'mellett'. *Lungo* ha valore assai specifico, 'valami mentén, hosszában, mellette', e per questo si usa piuttosto con i semantemi terminali seguenti: *fiume, riva, strade*, e simili nel significato di 'mellett': *Camminare lungo il fiume, calarsi lungo il muro, la ferrovia corre lungo la strada*, ecc...

Per esprimere il complemento di moto da luogo si usa la preposizione *da*.

5. Rapporto locativo che esprime luogo davanti a qualcosa

Questi sintagmi segnalano luogo che si trova davanti a qualcuno o qualcosa; l'azione si dirige verso questo luogo o ne parte.

Detto rapporto può essere espresso da avverbi in ambedue le lingue, da posposizioni nell'ungherese a cui corrispondono preposizioni improprie nell'italiano.

Prendendo in considerazione la tridirezionalità ci sono *gli avverbi* che seguono:

hová?

előre

Előre küldi a labdát.

Gyertek elő!

hol?

elől

Elöl ül.

A kocsí az elején

megrongálódott.

honnan?

előlről

Előlről nézi.

dove?

avanti, innanzi

Spinge avanti la palla.

Venite avanti!

dove?

avanti, davanti, dinanzi

Siede davanti.

La macchina è danneggiata

sul davanti.

da dove?

di fronte

Lo guarda di fronte.

Posposizioni:

hová?

elé

Állj az ajtó elé!

A lábam elé borult.

dove?

davanti a, dinanzi a, a

Mettiti davanti alla porta.

Mi si gettò ai piedi.

hová?
előtt

Esőtől nedves ruháikat megszáritották a tűz *előtt*.

Megjelent a bíró *előtt*.

A többiek *előtt* ment.

honnan?
elől

Ne szaladj *előlem!*
Tűnj el a szemem *elől!*

dove?
davanti a, avanti a,
dinanzi a, innanzi a,
in / nella presenza

Facevano asciugare i loro vestiti bagnati dalla pioggia *dinanzi* al fuoco.

È comparso *dinanzi* al giudice.

Camminava (*d*)*avanti* agli altri.

da dove?
a / da

Non *mi* sfuggire! (*a*)
Togliti *dalla* mia vista!

Si vede, a prima vista, che le preposizioni improprie sono state prese dagli avverbi; cioè si figurano avverbi con la preposizione *a*, che corrispondono alle posposizioni ungheresi.

Altra conclusione può essere il fatto che anche in questi sintagmi le direzioni *verso dove?* e *dove?* sono espresse dagli stessi mezzi di espressione; cioè si neutralizzano.

È da aggiungere che *sul davanti* e *di fronte* nei sintagmi citati sono sostantivi e non avverbi.

6. Il rapporto locativo di apposizione

In questo caso, i sintagmi locativi indicano una azione che si avvicina a qualcosa, che si svolge accanto a qualche cosa o ne parte.

Il detto rapporto locativo viene espresso dalle desinenze seguenti nell'ungherese: *-hOz*, *-nÁl*, *-tÓl* e, rispettivamente, dalle preposizioni *a* e *da* in italiano.

hová?
-hOz/-rA

Közeledik az ablakhoz.
A folyóhoz megy.
Felugrik Lajoshoz.

dove?
a, da

Si avvicina *alla* finestra.
Si avvia *al* fiume.
Fa un salto *da* Luigi.

hol?

-nÁl

Sokáig maradtak az
asztalnál.

A folyónál található.

A tengernél nyaral.

honnan?

-tÓl

Épp Lajostól jön.

Az út a tengerparttól indul.

dove?

a, da

Sono rimasti per molte ore
a tavola.

Si trova (*accanto*) al fiume.

È in ferie *al* mare.

da dove?

da

Sta venendo *da* Luigi.

La strada parte *dalla* spiaggia.

Per esprimere il rapporto locativo di apposizione, l'italiano utilizza la preposizione *a* sia per *verso dove?* che per *dove?* Fa eccezione il caso in cui il semantema terminale del sintagma indica persona: per questo la preposizione *da* viene applicata per tutte e tre le direzioni. È evidente che in questi sintagmi il contenuto lessicale del verbo segnala esattamente la direzione.

7. Il rapporto locativo di interposizione

Questo sintagma indica luogo che si trova tra due o più oggetti o persone, ed esprime che l'azione si dirige verso questo luogo, ci si svolge o ne parte.

Nell'ungherese le posposizioni *közé*, *között*, *közül* esprimono la tridirezionalità: esse corrispondono alle preposizioni *fra* o *tra* o a locuzioni prepositive composte da *tra* o *fra*.

hová?

közé

Ne dobd a rongyok *közé*!

Kettőnk *közé* áll.

A labda a gyerekek *közé* esett.

hol?

között/közepette

A házak *között* van egy kis hely.

Az út két fásor *között* halad.

dove?

fra(mezzo), tra

Non buttarlo *fra* gli stracci.

Si mette *fra* me e te.

La palla è caduta *fra* i bambini

dove?

nel mezzo di, fra, frammezzo,

tramezzo, tra

Tra casa e casa c'è un po' di spazio.

La strada corre *tra* due file di alberi.

honnan?
közül
 A sziklák *közül* patak tört fel.
 Válassz egyet a könyvek *közül*!
 A bokrok *közül* jött elő.

da dove?
(di) fra, (di) tra, di
 (Di) *fra* i sassi scaturiva un ruscello.
 Scegliti uno *di* questi libri.
 È uscito *(di) fra* i cespugli.

Quanto alle preposizioni *tra* o *fra*, l'italiano non fa distinzione nell'esprimere luogo che si trova tra due persone o luogo che si trova tra più persone o oggetti. *Tra* e *fra* sono capaci di segnalare tutte e tre le direzioni e si possono unire con *mezzo*. Per indicare *da dove?*, le dette preposizioni improprie possono stare anche con la preposizione *di*.

8. Il rapporto locativo di contrapposizione

I sintagmi che significano il rapporto locativo di contrapposizione segnalano l'azione che si dirige contro qualche oggetto o che sta di fronte di qualche oggetto.

Nell'ungherese ci sono due posposizioni con desinenza per esprimere *dove?*

-*vel szemben*, -*vel szemközt*; -*vel szembe* si usa per la direzione *verso dove?*. A questo rapporto locativo manca la direzione *da dove?*

hová?
-vEl szembe
 Felém fut / *velem szembe*.
 Megyek (*vele szembe*), hogy fogadjam őt.
 Támadást indítanak az ellenség *ellen* / ellenséggel *szemben*.

hol?
-vEl szemben
 A velünk *szemben* levő üzletbe menj!
 A két férfi egymással *szemben* állt.

dove?
in contro, incontro, contro, in faccia
 Corre *incontro* a me.
 Vado *incontro* a lui per accogliere.
 Si inizia l'attacco *contro* il nemico.
dove?
dirimpetto a, di contro a, in faccia a, di fronte a, rincontro a, appetto a, contro
 Vai al negozio qui *dirimpetto* a noi.
 I due uomini stavano, l'uno *di fronte all'*altro.

A megálló az uszodával
szemben van.
A templommal *szemben* van
a posta.

La fermata è *di fronte* alla
piscina.
In faccia alla chiesa si trova
la posta.

Si constata che l'italiano ha numerosi mezzi di espressione per indicare il rapporto locativo di contrapposizione. Ognuno ha un significato ben determinato, e la maggioranza di essi è formata da sostantivo con preposizione, eccetto *contro* e i suoi derivati.

Per esprimere *dove?*, tutte le preposizioni improprie reggono la preposizione *a* e davanti ad esse sta *in*. La direzione *verso dove?* viene realizzata nello stesso modo, ma la reggenza *a* manca.

È da affermare che, nonostante i numerosi mezzi di espressione, solo due preposizioni improprie; *contro* e *di fronte*, vengono usate, mentre le altre sono rare.

9. Il rapporto locativo di circaposizione

Il detto rapporto esprime il fatto che qualche oggetto o persona è circondata da qualcosa. Può indicare solo due direzioni: *verso dove?* e *dove?*, sia nell'ungherese che nell'italiano.

Nella nostra lingua vengono usate le posposizioni *közé* e *körül*, mentre in italiano locuzioni prepositive che hanno un significato concreto (eccetto *presso*).

hová?
köré
Sok ember gyűlt *köré*.

A tanulók a katedra *köré*
állnak.
Kerítést épített a ház *köré*.

hol?
körül

Nem akarok senkit
magam *körül*.
A ház *körül* van egy kert.

A házam *körül* bolyongott.

dove?
intorno a, attorno a
Attorno a lui si radunò molta
gente.
Gli alunni si mettono *attorno*
alla cattedra.
Ha fatto una recinzione *intor-*
no alla casa.

dove?
attorno a, (d)intorno a,
(all)'intorno a, d'intorno,
presso
Non voglio nessuno *attorno a*
me.
Intorno alla casa c'è un giar-
dino.
Si aggirava *nei pressi* di casa
mia.

Come si vede anche dagli esempi sopracitati, nell'italiano ci sono più mezzi di espressione di quanti non ci siano nell'ungherese. Vale la pena di osservare che, nell'esprimere le direzioni *verso dove?* e *dove?*, hanno un ruolo le preposizioni *a* e *in*, oltre alle preposizioni improprie (*intorno, attorno* ecc.).

10. Rapporto locativo che esprime luogo che sta dietro qualcosa

I sintagmi locativi che esprimono posposizione segnalano luogo che sta dietro qualcosa o qualcuno, dove l'azione si svolge, si dirige o da dove parte.

Il detto rapporto locativo può segnalare tutte e tre le direzioni, sia in italiano che nell'ungherese.

hová?
möge
Állj *möge*!
Bújj el a ház *möge*!
[Bújj el a ház *mögött*!]
hol?
mögött/után

Maga *mögött* hagyja társait.
A veteményeskert a ház
mögött van.

honnan?
mögül
Add ide a könyvet a polc
mögül!
Az ablak *mögül* mindent
megfigyelt.

dove?
dietro (di, a)
Mettiti *dietro* a lui.
Nasconditi *dietro* la
casa!

dove?
dietro (di, a),
addietro, dopo
Si lascia *addietro* i compagni.
L'orto è *dietro* la casa.

da dove?
di dietro da / da dietro
Dammi il libro *di dietro* dallo
scaffale.
Osservava tutto *da dietro* i
vetri.

Gli esempi evidenziano il fatto che in italiano *dietro* ha un ruolo essenziale per formare questo rapporto locativo. Le direzioni *verso dove?* e *dove?* si neutralizzano quanto ai mezzi di espressione.

Tabelle riassuntive

Sintagmi locativi

desinenze in ungherese

- rA
- En
- rÓl
- hOz
- nÁl
- tÓl
- ig

preposizioni in italiano

- su, a, per, in
- in, su, a, per
- su, da, di
- a, [da]
- a, [da] presso
- da
- a, sino a, fino a

Sintagmi locativi (tridirezionalità)

| Ungherese | Italiano | |
|---------------|---|--------------------------------|
| posposizioni | preposizioni, preposizioni improprie, locuzioni prepositive | |
| alá | SOTTO | sotto |
| alatt | + a | sotto, al di sotto di |
| alólról | + da | dal di sotto |
| elé | DAVANTI | davanti a, dinanzi a |
| előtt | | davanti a, avanti a, dinanzi a |
| elől | + in | innanzi a, in presenza |
| fölé | SOPRA | sopra, su |
| fölött, fölül | + a | sopra, al di sopra di, su |
| | --- | --- |
| mellé | ACCANTO | accanto a, accanto a, allato a |
| | | a fianco di, presso |
| | | accanto a, accanto a, allato a |
| | | al fianco di, presso, lungo, |
| | + da | da, dalla parte di |

| | | |
|-------------------|-------------|---|
| mögé | DIETRO | dietro (<i>di</i> , <i>a</i>) |
| mögött | | dietro (<i>di</i> , <i>a</i>), addietro |
| mögül | + <i>di</i> | di dietro da |
| felé | | verso, alla volta di, dalla |
| | | parte di, nella direzione di, |
| | | <i>per</i> , <i>su</i> , contro |
| | --- | --- |
| felől | | <i>da</i> , dalla parte di, dal lato di |
| köré | INTORNO | intorno a, attorno a |
| körül | | attorno a, intorno a, all'intorno, d'intorno, presso |
| | --- | --- |
| közé | FRA(MEZZO) | fra(mezzo), tra |
| közepette, között | + <i>in</i> | nel mezzo di, fra, in mezzo a, fra, tra, frammezzo, tramezzo, |
| közül | + <i>di</i> | (di) fra, (di) tra, <i>di</i> |

Sintagmi locativi

| (indicano la direzione <i>dove?</i>) | |
|---------------------------------------|---|
| Posposizioni | preposizioni, preposizioni improprie, locuzioni prepositive |
| át | <i>per</i> , <i>da</i> , attraverso |
| keresztül | <i>per</i> , <i>da</i> , attraverso |
| végig | lungo, attraverso |
| kívül | fuori(di); al di fuori di |
| közel | presso (<i>a</i> , <i>di</i>), appresso (<i>a</i> , <i>di</i>), dappresso, daccanto, vicino a |
| szerte | dappertutto per |

| | |
|-------------------------------------|---|
| után | dopo |
| ellen | contro, incontro a |
| túl | (al) di là di, da, oltre |
| szemben, szemközt | in faccia, in contro, incontro, dirimpetto a, di contro a, di faccia a, di fronte a, rincontro a, appetto a, contro |
| indica la direzione <i>da dove?</i> | |
| innen | al di qui, qua |
| kezdve | in su, in giù da |

- Come risultati dall'analisi compiuta si possono elencare i seguenti:
- nell'esprimere la direzione *verso dove?* e *dove?* in italiano troviamo quasi sempre gli stessi mezzi di espressione (preposizioni, preposizioni improprie), il che indica una tendenza alla neutralizzazione nel formare le direzioni *verso dove?* e *dove?*
 - quanto alle posposizioni ungheresi si constata il fatto che quasi sempre sono di *origine* avverbiale. Anche gli equivalenti italiani - in generale preposizioni improprie - evidenziano un elemento base di origine avverbiale (p. es. *alá* - *sotto*, *alatt* - *sotto(al di sotto, alól* - *dal di sotto*, ecc.
 - Quanto all'abbondanza dei mezzi di espressione, soprattutto nella lingua italiana, cfr. le tabelle riassuntive nella parte finale dell'articolo.

Bibliografia

- Bencédy József, Fábián Pál, Rácz Endre, Velcsov Mártonné, A mai magyar nyelv. Bp., Tankönyvkiadó, 1976.
- Dardano M., Trifone P., La Nuova Grammatica della lingua italiana, Bologna, Zanichelli, 1977.
- Fogarasi M., Grammatica italiana del Novecento. Roma, Bulzoni, 1983.
- Gabrielli A., Si dice o non si dice? Milano, Mondadori, 1976.
- Migliorini B., La lingua italiana nel Novecento. Firenze, Le Lettere, 1990.
- Sebestyén Á., A magyar nyelv névutórendszere. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1965.
- Serianni L., Grammatica italiana, Torino, UTET, 1991.

COME COMUNICARE SENZA PAROLE

I gesti possiedono un ruolo fondamentale nella comunicazione umana di tutti i giorni e, per poter evitare malintesi, bisogna conoscerne il significato ben preciso. Così va data una attenzione sia allo studio del linguaggio dei gesti che a quello della comunicazione non verbale. Se ci si mette a studiare una lingua, si dovrà conoscere per forza anche i gesti di cui si servono i parlanti della lingua scelta - in misura maggiore o minore - altrimenti nell'interazione potrebbero lasciarsi sfuggire proprio quelle sfumature che vengono trasmesse dai diversi elementi della comunicazione non verbale, compresi ovviamente anche i gesti. Oggi il linguaggio del gesto viene considerato come un codice culturale ricco di significato.

Come accade per la lingua, la gestualità di un popolo si trasforma nel tempo per effetto dell'uso stesso e degli influssi di altre culture con cui, per ragioni storiche, viene a trovarsi in contatto.

Attualmente ci si trova di fronte a due tendenze contrastanti. Da una parte la rapidità con cui si viene a contatto con popoli di cultura diversa. Basta pensare ad esempio ai numerosi extracomunitari arrivati in Italia. Questo fa in modo che i gesti si trasformino e si arricchiscano più di quanto non accadesse in passato. Dall'altra parte si assiste anche ad una loro maggiore uniformazione all'interno di un dato Paese, grazie soprattutto all'opera di diffusione esercitata dai mass-media, in particolare dalla televisione. Attraverso la televisione, i giornali e la pubblicità si stanno diffondendo in tutto il Paese gesti originariamente limitati a qualche regione e perfino gesti stranieri. Si può parlare di circa 100 gesti che possono essere considerati tipici e diffusi in tutta la Penisola italiana. La maggior parte di essi è attuale nel senso che è riferita all'uso che si è andato sviluppando in Italia negli ultimi decenni del XX° secolo. I gesti in questione sono diffusi in tutta l'Italia, almeno a livello di comprensione. Però bisogna tener presente che il loro uso varia non solo da individuo a individuo, ma anche da gruppo a gruppo (fattore sociale) e da regione a regione (fattore geografico).

Conoscere la gestualità tipica di un popolo significa anche cogliere un aspetto del suo comportamento sociale. Secondo David Efron¹, la gestualità è retta da regole precise di significato che sono il risultato di un apprendimento sociale e non di una determinazione biologica. Però nel passato non tutti erano del parere

¹ D. Efron: *Gesture and Environment*, 1941

che i gesti non sono innati. Basta esaminare lo studio dei gesti. L'interesse per i gesti è molto antico. L'uso della mano e della gestualità interessò già *Cicerone* e *Quintiliano* nell'antica Roma perché volevano dare indicazioni pratiche da utilizzare nell'oratoria. Il primo autore italiano era *Giovanni Bonifacio* che elaborò un catalogo completo dei gesti che venne pubblicato nel 1616 a Vicenza col titolo *L'arte de' cenni*. Per Bonifacio bisogna studiare quei segni per capire meglio gli stati interiori degli uomini. Secondo lui i gesti hanno maggiore valore di verità che le parole. Afferma inoltre che essi sono innati, ma la loro pratica è fortemente auspicabile e degna del gentiluomo. L'autore fornisce l'analisi dei gesti distinti in categorie a seconda delle parti impiegate, come ad esempio testa, faccia, grembo, piedi.

Un'altra rassegna di gesti fu pubblicata a Napoli nel 1832 da *Andrea de Jorio*. Anche lui propose un elenco di diverse centinaia di gesti che corredò di spiegazioni, interpretazioni e di documentazioni grafiche. In „*La mimica degli antichi investigata nel gestire napoletano*” propose lo studio dei gesti della sua Napoli contemporanea. Sosteneva che lo studio dei gesti poteva contribuire alla comprensione dei reperti archeologici dell'antica Grecia.

Né Bonifacio né De Jorio proposero analisi comparate o studi delle differenze culturali nell'uso dei gesti nella piena convinzione che i gesti fossero innati e condivisi nelle varie culture.

Darwin stesso si occupò dei gesti soprattutto come espressioni di quelli che indicano assenso e diniego.

La fiducia nel gesto e nella gestualità come sistema comunicativo diffuso rimase viva ancora a lungo. *Wundt* negli *Elementi di psicologia dei popoli* (1929) approfondì la natura psicologica dei gesti, e sostenne che l'insieme di tali gesti permette ai parlanti diverse lingue di capirsi.

Negli anni quaranta domina la ricerca analitica dei gesti, del loro significato e della loro funzione.

A partire dagli anni settanta nasce l'analisi comparata del comportamento gestuale. È *Desmond Morris* ad aprire la strada ad uno studio del gesto come mezzo espressivo. Vengono esaminate le origini storiche e le radici della transizione culturale. Il significato dei gesti va studiato ed interpretato sulla base di fattori storici, situazionali e strutturali nel loro contesto culturale.

Un altro studioso che segue il metodo dell'analisi comparata è *Ricci-Bitti*. Nell'articolo *Communication by gestures in South and North Italians*² rivela un maggiore uso dei gesti in italiani meridionali piuttosto che in italiani settentrionali.

² Italian Journal of Psychology, n.3, pp. 117-126

Il gesto come mezzo espressivo è uno degli elementi della comunicazione non verbale. Per quanto riguarda la classificazione di essa, va sottolineato il fatto che ce ne sono tante. Argyle propone nove categorie come il contatto fisico, la prossimità, l'orientamento, l'aspetto, la postura, i cenni del capo, l'espressione del volto, i gesti e lo sguardo.

Nel caso della prossimità (la distanza che c'è tra i due interlocutori durante il processo comunicativo) Hinde³ ritiene più conveniente parlare del comportamento spaziale. È una categoria più vasta nel senso che comprende la vicinanza, l'orientazione, il comportamento territoriale e il movimento nell'ambiente fisico.

Tra le categorie sopra menzionate meritano un'analisi più dettagliata l'espressione del volto e i cenni del capo visto che tutti e due hanno un ruolo importante nella sincronizzazione del discorso tra gli interlocutori. Questo processo, che si svolge parallelamente all'interazione, è il feedback (informazione retroattiva).

I segnali del *feedback* – come i piccoli movimenti del capo, i mutamenti nella posizione degli occhi, della bocca, delle sopracciglia, dei muscoli facciali, la sudorazione della fronte – hanno un effetto rassicurante potente sul parlante oppure, viceversa, la loro eventuale assenza ha un effetto negativo in modo che l'interlocutore può smettere di parlare o ripetere il suo enunciato.

Il volto è la parte più rilevante nella segnalazione non verbale. Negli uomini l'espressione facciale di emozioni pare che sia culturalmente universale e indipendente da qualunque apprendimento. In primo luogo si comunicano atteggiamenti interpersonali ed emozioni. Birdwhistell ha fornito dati sul verificarsi di mutamenti dei lineamenti del volto di una persona che parla, in concomitanza a ciò che dice, nonché da parte dell'interlocutore, in risposta a ciò che ascolta. È sempre Birdwhistell che nella sua *cinesica*⁴ apre la via allo studio sistematico della comunicazione non verbale. Per cinemi lui intende i movimenti facciali, però dopo il concetto viene ampliato in modo che gli elementi cinesici si dividono in microcinemi e macrocinemi. I microcinemi comprendono la mimica facciale nonché lo sguardo. I macrocinemi, invece, consistono in movimenti del corpo nello spazio (postura, orientazione) e in movimenti delle diverse parti del corpo (gesti, cenni del capo).

Un'altra teoria che può essere considerata base teorica dalla comunicazione non verbale è quella della metacomunicazione di Bateson. Gregory Bateson, studioso di origine inglese, compie le sue prime ricerche antropologiche nella Nuova Guinea tra il 1927 e il 1929. Negli anni 40 pubblica studi sul Pidgin Eng-

³ Hinde, *Nonverbal communication*, 1972

⁴ Birdwhistell, *Introduction to Kinesics* 1954

lish, poi in seguito saggi che trattano il rapporto esistente tra lingua e psicologia⁵. Queste opere mostrano già un certo interesse linguistico.

A Palo Alto (California) forma un gruppo che è composto di studiosi e psichiatri convertiti da altre discipline e nasce la teoria della metacomunicazione. Il concetto della metacomunicazione si basa sulla dicotomia del modello numerico - modello analogico. La comunicazione numerica può essere etichettata come comunicazione verbale con le seguenti caratteristiche:

- a.) l'uomo comunica con un modulo numerico cioè mediante la parola
- b.) ha una sintassi logica
- c.) serve per trasmettere o scambiare informazione sugli oggetti oppure conoscenze di alto grado di complessità nonché l'astrazione e la logica.

La comunicazione analogica praticamente è ogni comunicazione non verbale nonché i segni di comunicazione in ogni contesto in cui ha luogo un'interazione. La comunicazione analogica, avendo tutte le caratteristiche della comunicazione non verbale, esprime soprattutto l'emotività, la sensibilità, la dimensione nascosta oppure repressa della personalità.

L'abbinamento numerico - analogico garantisce la comprensione del messaggio, assicura il funzionamento sincronico della metacomunicazione.

Sul modulo numerico può sovrapporsi il modulo metaforico per cui si intendono le allusioni, cioè un messaggio nascosto sotto un messaggio. Però, per poter decifrare quel modulo metaforico è indispensabile il modello analogico (contesto, rapporto interpersonale). Come sottolinea Buda Béla⁶ il funzionamento sincronico della metacomunicazione viene garantito dal funzionamento costante dei canali analogici.

Per quanto riguarda la definizione della comunicazione non verbale (di cui i gesti sono uno degli elementi più importanti), essa non è univoca. Alcuni studiosi sono del parere che la comunicazione non verbale è simile al linguaggio, mentre altri ritengono che essa è essenzialmente diversa da quello.

I linguisti pongono due condizioni necessarie per interpretare un comportamento come comunicazione: loro definiscono elementi essenziali di un comportamento comunicativo l'intenzione di comunicare messaggi in quel codice. Gli psicologi invece esaminano i problemi della percezione-interpretazione del comportamento non verbale nell'interazione, e ritengono che ci sia comunicazione anche a prescindere dall'intenzionalità dell'emittente a comunicare e dall'esistenza di un codice condiviso.

⁵ Language and Psychology 1958

⁶ Béla Buda, A közvetlen emberi kommunikáció szabályszerűségei 1988.

Chi accetta il punto di vista linguistico ha come referente Birdwhistell. Lui paragona il comportamento non verbale al linguaggio. Lo definisce un sistema strutturato che varia da società a società e deve essere compreso da tutti gli appartenenti alla stessa società perché questi possano interagire con successo. Secondo Knapp, la comunicazione non verbale comprende tutte le risposte umane che non possono essere descritte con parole, espresse manifestamente (oralmente o per iscritto). Wiener e i suoi collaboratori sostengono che la comunicazione non verbale implica „un sistema socialmente condiviso, cioè un codice, un emittente che renda pubblico qualcosa tramite quel codice e un ricevente che a quel codice risponda sistematicamente.”⁷ Secondo la definizione generale, per comunicazione non verbale si intendono tutti quei messaggi che trasmettiamo con le varie parti del nostro corpo. Inoltre, tutti gli oggetti che popolano lo spazio e si verificano in esso.

Restano però diversi problemi che attendono una soluzione. Ad esempio chiarire quanta parte esattamente del comportamento comunicativo umano, verbale e non, sia biologicamente determinato. Oppure quanta parte sia da attribuire a risultati di socializzazione oppure a fattori di apprendimento: è relativamente oscuro quali siano i tipi di apprendimento che entrano nella sua acquisizione. Questo problema è particolarmente avvertito nel caso della comunicazione non verbale. Un contributo importante alla soluzione di questo problema viene dato dallo studio di diverse culture: molti aspetti della comunicazione non verbale sono comuni a quasi tutte le culture (ad esempio i cinemi facciali che denotano emozioni), dove altri come contatto fisico, aspetto e anche i gesti variano da cultura a cultura.

Come dice Argyle, lo psicologo sociale:

„Noi parliamo con gli organi vocali,
ma conversiamo con tutto il corpo.”

Bibliografia

Efron, D., *Gesture and Environment*, New York, 1941

Hinde, R. A., *Nonverbal communication*, Cambridge, Cambridge University Press 1972

Birdwhistell, R., *Introduction to Kinesics*, Lousville, 1975

⁷ Wiener-Devoe-Rubinov-Geller, Non verbal behavior and non verbal communication (in: „Psychological Review”, 79)

Béla Buda, *A közvetlen emberi kommunikáció szabályszerűségei*, Bp., Tömegkommunikációs Kutató Központ, 1988
Austin, J., *Tetten ért szavak*, Bp., Akadémiai Kiadó, 1990

NYELVI KISEBBSÉGEK OLASZORSZÁGBAN

I. Bevezetés

1998 júliusában Olaszországban óriási felháborodást váltott ki négy albániai menekült erőszakos halála. Az albánok egy reggel szökést kíséreltek meg ideiglenes lakóhelyükről, a befogadóközpontból. A rendőrség üldözőbe vette a fegyvertelen embereket, és tüzet nyitott rájuk. Az addig meglehetősen idegengyűlölő közvélemény a menekültek védelmére kelt, és egyértelműen a hatóságokat hibáztatta a történetekért. Bár mindenki határozott intézkedéseket sürget az illegális bevándorlókkal szemben, a tragédia idején mégis sokan elbizonytalanodtak. Olaszországban igen sok külföldi él, s csak az utóbbi évek bevándorlási hulláma készítette a törvényhozókat arra, hogy valamilyen módon megállítsák, vagy legalábbis fékezzék az általuk nem kívánatosnak ítélt folyamatot.

De nézzünk egy másik példát. Körülbelül egy évtizeddel ezelőtt néhány cigány család Jugoszláviából Rómába érkezett, és beköltözött a város szélén üresen álló barakkokba. A fabódékban korábban dél-olaszok laktak, akik a jobb megélhetés reményében indultak a fővárosba, s néhány év elteltével elhagyhatták szegényes lakóhelyüket. A római önkormányzat nem engedte meg, hogy a cigányok a barakkokban maradjanak, és a város közigazgatási határain kívülre telepítették őket. Ezen az elhagyott vidéken a családok számára területet jelöltek ki, melyet a hatóságok 200 millió lírás költségvetéssel, szögesdróttal és egy mély árokkal vettek körül. A táborban nincs villanyáram, a legközelebbi buszmegálló kilométerekre található, így a gyerekek nem járnak iskolába. Közösségüket nem utasították ki az országból, de semmilyen lehetőséget sem kapnak a beilleszkedésre.

Sok-sok ellentmondás és bizonytalanság jellemzi a kisebbségek helyzetét ma Olaszországban, s pillanatnyilag senki sem lát megoldást a súlyos problémákra. Milyen kritériumok alapján dönthetünk e kérdésekben? Hiszen például albánok már évszázadok óta élnek Itáliában, az ország nyelvi kisebbségeinek egyik jelentős csoportját alkotják a cigányokkal együtt. Hol kell meghúzni a határt az egyes népcsoportok között? Milyen jogok illetik meg a XX. század végének bevándorlóit?

Azonban nemcsak az utóbbi évtizedek bevándorlóival kapcsolatban merülnek fel kétségek. 1998 nyarán a napilapok egy másik hasonló témával is foglalkoztak. Napirenden van az olasz nyelv dialektusainak kérdése. Bevezethető-e az általános iskolában a nyelvjárások tanítása? Kell-e intézményi szinten védeni a

dialektusokat? Csak a nyelvet kell tanítani, s a szaktárgyi órákat továbbra is olaszul kell tartani, vagy nagyobb teret kaphat a nyelvjárás? S végül mi számít egyáltalán dialektusnak?

Széles társadalmi vita van kibontakozóban, s eközben szinte meg is feledkeznek arról, hogy Itáliában az úgynevezett autoktón kisebbségek helyzete is rendkívül ellentmondásos. Egyes nyelvközösségek védelmét speciális dokumentumok garantálják, más kisebbségeknek pedig – kis túlzással – még a létét sem ismerik el. Az átlagolasz csak két nyelvi kisebbségről hallott, a németekről és a franciákról, de valószínűleg nem tudja, hogy Itáliában élnek például katalánok és görögök is. Természetesen a tudományos közvéleményt is megosztja a kisebbségek kérdése, hiszen az egyes kutatók már a kisebbségi csoportok számát is különbözőképpen határozzák meg, vagy például bizonyos nyelvváltozatok esetében egyesek nyelvről, mások dialektusról beszélnek.

Az alábbiakban a legjelentősebb olasz nyelvészek munkáit összefoglalva megkíséreljük jellemezni az Itáliában élő úgynevezett autoktón kisebbségek szociolingvisztikai helyzetét, majd kitérünk az olasz nyelvpolitikára, megvizsgáljuk az egyes közösségek nyelvi jogait, s felvázoljuk a kisebbségekkel kapcsolatos jövőbeni feladatokat.

II. Az itáliai nyelvi kisebbségek szociolingvisztikája

1. Mindenekelőtt szükségesnek látszik meghatározni a nyelvi kisebbség fogalmát. Giuseppe Francescato a következő definíciót adja: „A kisebbség olyan csoport, melynek beszélői az elsődleges szocializáció során, azaz anyanyelvként a nemzetitől eltérő nyelvet sajátítottak el. Ezek a beszélők a nemzeti vagy más szóval többségi, domináns nyelvet is megtanulják, s a két nyelv között kétnyelvűség vagy diglosszia alakul ki.¹ Olaszország nyelvi helyzete igen összetett, így a fergusoni diglosszia-fogalmat feltétlenül bővíteni kell, hiszen itt nemcsak a kisebbségi és a nemzeti nyelv szembenállásáról beszélhetünk, a képet szinte mindenkor kiegészíti a regionális köznyelv és a helyi dialektus is. Tarvisioban például négy nyelvváltozat is él: beszélnek olasz, német és friuli nyelven, valamint a helyi német dialektust is használják.² Az olaszországi nyelvi kisebbségek vizsgálatakor mindenképpen figyelembe kell venni ezt a jelenséget, melyet Norman Denison

¹ Francescato, G., Sociolinguistica delle minoranze. In: Sobrero, Introduzione all'italiano contemporaneo. Editori Laterza, Roma, 1993. 311.

² Mioni, A. M., L'univers des îlots minoritaires. In: Perini, N., Isole linguistiche e culturali. AIMAV, Udine 1988. 33.

pluriglossziának nevez.³ A kisebbségek további fontos jellemzői a következők: a beszélők száma folyamatosan csökken, a nyelv ismerete egyre romlik, néhány kisebbség esetében pedig már csak nemzeti identitástudatról beszélhetünk.

2. Első megközelítésben Olaszország nyelvileg egységes államnak tűnik, hiszen Itália XIX. századi politikai egyesítése után a standard olasz térhódítása folyamatos volt. A lakosság 4,8 százalékának anyanyelve azonban az olasztól eltérő nyelvváltozat.⁴ A kisebbségi nyelvek számának meghatározása – amint erre már utaltunk – igen nehéz feladat, ahány nyelvészeti munkát olvasunk, annyi különböző adatra bukkanunk, s ha az alkotmányhoz fordulunk, megint más eredményre jutunk. A szociolingvisták legfrissebb írásaikban általában 15 nyelvi kisebbséget említenek, melyek a következők: provanszálók és franko-provanszálók, németek, ladinok, friuliak, szlovének, horvátok, albánok, görögök, katalánok, szárdok, cigányok. (A németeket még több kis csoportra osztják.) S most vegyük sorra az egyes kisebbségeket.

3.1. Elsőként az ország észak-nyugati részéről indulunk. Az Alpok nyugati oldalán, Piemonte tartományban **provanszál** nyelvet beszélő kisebbséget találunk. Ez az a nyelv, melyet a középkorban a trubadúrok használtak, s melynek vezető szerepét később a francia vette át. A provanszál nyelvet természetesen a mai Franciaországban is beszélik, a nyelvközösség területe mintegy 195.000 négyzetkilométer. Az itáliai provanszálók elsősorban Torino és Cuneo járásban 80 különböző településen élnek, de még a középkorban egy részük – vallási okok miatt – Liguriába és Calabriába ment tovább. Sergio Salvi 200.000-re becsüli a provanszál anyanyelvűek számát.⁵ Szociolingvisztikai szempontból a következőképpen jellemezhetjük e területet. A provanszálók anyanyelvükön kívül ismerik az olaszt, a franciát és/vagy a piemonti nyelvjárást. Mivel az oktatásban a francia és az olasz tanítása a kötelező, a provanszál szerepe háttérbe szorult, s diglosszia alakult ki a provanszál és az olasz illetve a provanszál és a francia között. A provanszált informális helyzetekben használják, míg az olasz és a francia képviseli a magasabb kulturális szintű nyelvváltozatot. Összefoglalva tehát Piemonte nyelvi helyzete egyrészt a diglosszia, másrészt a többnyelvűség kategóriájába sorolható.

3.2. Ha észak felé haladunk tovább, újabb nyelvi kisebbséget, **franko-provanszál**okat találunk. Nyelvüket a francia egyik dialektusának tekintik. Legjelentősebb részük Valle d'Aostában és Piemontban körülbelül 120 településen él, valamint hasonlóan a provanszálókhoz, néhányan Pugliába vándoroltak tovább.

³ Denison, N., *Aspetti linguistici e sociali della pluriglossia in Friuli e in Austria*. In: *Incontri linguistici* Giardini, Pisa, 1985. 45.

⁴ Francescato i. m. 310.

⁵ Salvi, S., *Le minoranze linguistiche in Italia*. In: Bernardi, U., *Le mille culture*. Coines, Roma, 1976. 146.

Számukat 100.000-re becsülik. A franko-provanszások helyzete itt is ellentmondásos. Annak ellenére, hogy a terület első nyelveként tartjuk számon, a francia minden szinten átvette a vezető szerepet, s lassanként kiszorítja a franko-provanszált.

3.3. Kelet felé továbbhaladva **ladin** területeket találunk. Tullio Telmon felhívja a figyelmet arra, hogy a ladinok nem tekinthetők etnikumnak vagy nemzetnek, csupán a Dolomitokban élő emberek közös neolatin nyelvváltozatáról van szó.⁶ A kutatók a ladin két fő dialektusát különböztetik meg, a nyugati (Grigioni, Engadina) és a központi nyelvjárást (Gardena, Badia, Cordevole völgyei). A ladinul beszélők száma körülbelül 30.000. A nyelv használata egyre inkább visszaszorul, s az olasz tölti be a vezető szerepet, újabban azonban mind több értelmiségi veszi fel a harcot, s próbálja megmenteni a ladin nyelvet, hiszen fennmaradását nemcsak az olasz, hanem a német is fenyegeti. Meg kell említenünk, hogy a ladin egyes változatai közül egyik sem emelkedett a többi fölé, így a koiné hiánya is hozzájárul a nyelv hanyatlásához.

3.4. Friuli tartományban 700.000 lakos beszél **friuli** nyelven. Sokáig vitatták e nyelv önállóságát, kezdetben a ladin keleti dialektusának tekintették, ma már azonban önálló nyelvként ismerik el. A friuli több más nyelvvel, a némettel, a szlovénnel és az olasszal él együtt. Több változatát is beszélik, s a fő probléma az, hogy az egyes dialektusok fölött nincs egységes koiné. Az irodalmi nyelv kialakítására tett kísérletek meglehetősen nagy ellenállásba ütköznek, ezért formális funkcióban gyakran az olaszt használják. Az egységes nyelv kialakulását természetesen az is akadályozza, hogy a friuli mint államnyelv nem létezik, ennek hiányában az olaszból gazdagítják szókincsüket. Más területekhez hasonlóan a fiatalok nyelvismerete egyre hiányosabbá válik, a friulit az elszigetelt hegyvidéken többen beszélik, mint a sík területen. A nyelv ismerete az életkoron kívül a társadalmi pozíciótól is függ: közsismert tény, hogy az alacsonyabb társadalmi rétegek jobban megőrzik anyanyelvüket. A friuli használatát tehát néhol a kétnyelvűség, de túlnyomórészt a diglosszia jellemzi.

3.5. Az ország legkeletibb pontján, Udine, Gorizia és Trieszt járásban 32 településen **szlovéneket** találunk. Szlovén anyanyelvűként ma körülbelül 100.000 lakost tartunk számon. Őseik a középkorban települtek erre a területre, s különösen az udineiek meg is őrizték ezt az archaikus nyelvváltozatot. Egységes nyelvként a mai Szlovénia irodalmi nyelvét használják. Amint már a friuliak esetében említettük, a tartományban szlovének, németek, friuliak és olaszok együtt élnek. Tehát a terület szociolingvisztikai jellemzői igen változatosak. A később tárgyalandó el-

⁶ Telmon, T., *Le minoranze linguistiche in Italia*. Edizioni dell'Orso, 1992. 65.

löntmondásos nyelvpolitika eredményeként a szlovén anyanyelvűek nyelvismerete rendkívül különböző.

3.6. Földrajzilag távol esik Friulitól Molise tartománya. Itt egy másik szláv nyelvcsoporthoz, **horvátok**hoz találhatunk. Számuk meglehetősen csekély, körülbelül 4.000 horvát él három településen. Erre a területre a bevándorlók a XV. és a XVI. században érkeztek Dalmáciából, valószínűleg a muzulmán hódítók elől menekültek. A századok során nyelvük keveredett a helyi és az olasz dialektusokkal, de a horvátok nagy gonddal ápolják és használják anyanyelvüket.

3.7. Ezen a területen maradván **albán** nyelvterületeket találunk. Az albánok közel 50 településen: Abruzzo, Basilicata, Calabria, Campania, Molise és Puglia tartományban, valamint Szicília szigetén élnek. Az olaszországi albánok neve arberesh, számuk 100.000-re tehető. A XV. században kezdtek el Dél-Albániából erre a területre vándorolni, s betelepülésük öt évszázadon át tartott. A XX. században sok albán dél-olaszok tömegeivel együtt a fejlett iparú északra költözött. Legfőbb jellemzőjük tehát a széttagozottság. Nyelvismeretük területenként változó, az albán szerepe az olaszhoz képest másodlagos.

3.8. Az olasz csizma „sarkában és orrában”, Salentinóban és Calabriában **görög** nyelvterületekre bukkanunk. A görög nemzetiségűek számát 20–30.000-re becsülik. Betelepülésükkel kapcsolatban több elképzelés is létezik, egyesek szerint már az ókorban is itt éltek, mások viszont azt állítják, hogy a középkorban vándoroltak be. Sajnos nyelvük egyre inkább visszaszorulóban van, már csak az idősek beszélik.

3.9. Szardínia szigetén két nyelvi kisebbség is él. Alghero városában **katalánul** beszélnek. Ez a nyelvváltozat a keleti katalán dialektusok csoportjába tartozik. Az első bevándorlók a XIV. században érkeztek, amikor Szardínia aragón fennhatóság alatt állt. A sziget uralkodói spanyolok voltak, de ma csak Alghero városában találhatjuk meg a katalán nyelv nyomait. A város lakosságának fele, körülbelül 20.000 ember ért vagy beszél katalánul. Nyelvük igen archaikus, de a századok során szókincsük kiegészült a szárd és az olasz lexika elemeivel. A többi kisebbséghez hasonlóan itt is megemlíthetjük, hogy a katalán használata a fiatalok körében visszaszorulóban van, az idősebbek azonban mindhárom nyelvet, a szárdot, az olaszt és a katalánt is használják. Manapság írott nyelvként a spanyolországi katalánt részesítik előnyben.

3.10. A sziget másik nyelve a **szárd**. A szárdok Olaszország legnagyobb nyelvi kisebbségét képezik: Szardínia lakosainak száma 1.500.000. A területen négy fontos nyelvjárás különböztethető meg, a koiné pedig a logudorói változatra épül. A szárdot a rendkívül erős konzervativizmus jellemzi, ez az a nyelv, mely a leginkább megőrizte a latin vonásait, azaz a helyi latin egyenes folytatásának tekinthető. Írásbelisége a X. századra nyúlik vissza.

3.11. Sok nyelvészeti munka a kisebbségek között a **cigányokat** meg sem említi. A szociolingvisták 50–80 ezerre teszik közösségük tagjainak számát, de ez csak becslési adat. Az olaszországi cigányok két nagy csoportját említhetjük meg: az észak-itáliai szintik nomád életmódot folytatnak, a dél-olaszországi romák letelepültek. Anyanyelvüket környezetük nyelve erősen befolyásolja, dialektusaik általában félezer indiai eredetű szóra épülnek. Szociolingvisztikai szempontból legfőbb jellemzőjük a két- vagy többnyelvűség.

3.12. A nyelvi kisebbségek felsorolását a **németekkel** fejezzük be. Habár a németül beszélők száma 300.000, és ezzel csak a második helyet foglalják el az itáliai kisebbségek között, szociolingvisztikailag helyzetük a legnehezebben jellemezhető. Németek Udine, Vicenza, Verona, Trento, Vercelli, Novara, Valle d'Aosta és Bolzano járásban élnek. Földrajzilag meglehetősen széttagolt területről van szó, s talán nem is helyes az összefoglaló német szóval definiálni nyelvváltozataikat. Betelepedésük a VI. században kezdődött, és a XVI. században fejeződött be. Dél-Tirol helyzete azonban jelentősen eltér a többi területtől, hiszen a tartományt csak az I. Világháború után csatolták véglegesen Olaszországhoz. Tullio Telmon szociolingvisztikai ismérvek alapján a németek öt csoportját különbözteti meg, melyek a következők: karintiaiak, tiroliak, mokének, cimberék és alemannok.⁷

3.12. 1. A **karintiai** csoporthoz az ország keleti részén élő németek tartoznak. A középkorban bajor nyelvjárást beszélő bányászok és földművesek költöztek e területre. A legérdekesebb talán La Glesie nyelvi helyzete, ahol a szláv, a német és a friuli együtt él. Telmon szerint a települést a komplementer kétnyelvűség mellett a helyettesítő kétnyelvűség is jellemzi, hiszen a falu lakóinak jelentős része ismeri a karintiai német, a szlovén és a friuli nyelvjárást is. Udine járásban még három másik nyelvszigetet említhetünk: Sappadát, Saurist és Timaut. Itt a német a friulival és az olasszal áll szemben.

3. 12. 2. Süd Tirol vagy másnéven Trentino-Alto Adige a legismertebb németajkú terület, hiszen a nyelvi kisebbség jogainak védelme itt a legkidolgozottabb. Bolzano járás lakosainak 62 százaléka német, 33 százaléka olasz, 5 százaléka ladin nemzetiségű. Az olasz anyanyelvűek városokban élnek. A **tiroliak** kétnyelvűek, az olaszok pedig általában az irodalmi németet ismerik. A németek számára a Hochdeutsch képviseli az irodalmi nyelvet, a helyi német a hétköznapi nyelvhasználat eszköze. A standard olaszt is beszélik, mellyel szemben azonban nem áll jellegzetes helyi dialektus. A nyelvhasználat szintjei tehát a következők: a) Hochsprache b) regionális német/olasz c) német dialektus. Fontos még megemlíteni azt,

⁷ Telmon, i. m. 71–78.

hogy míg Tirol szívében archaikus nyelvjárást beszélnek, a terület peremvidékeinek nyelve sok változáson ment át.

3. 12. 3. A következő német kisebbség a **mokének** csoportja. Elnevezésük a *machen* 'csinálni' ige nyelvjárási megfelelőjéből, a 'm xen'-ből származik. A mokének Trento közelében élnek, körülbelül ezren vannak. Ez a viszonylag alacsony szám a mokén települések lakosainak 83 százalékát jelenti. Szociolingvisztikailag két ellentétes tendencia jellemzi helyzetüket. Egyrészt a magasan fekvő, elszigetelt településeken kevés a munkalehetőség, ezért jelentős az elvándorlás, másrészt a falusi, hegyvidéki turizmus fellendülése sok olasz család betelepülését hozta magával. Mindkét jelenség a német nyelv visszaszorulását eredményezhetné, a helyi lakosok azonban megpróbálják megmenteni anyanyelvüket.

3. 12. 4. A **cimberek** helyzetét is a 40 százalékos elvándorlás – és ahogyan ők mondják – a turista-invázió jellemzi. Őseik a középkorban telepedtek le itt és dél-bajor nyelvjárásban beszéltek. Ma Luserna településen találhatjuk a legtöbb németajkú embert.

3. 12. 5. A németek ötödik csoportját az **alemannok** alkotják. Valle d'Aostában és Piemonte tartományban 8 településen elszórva találjuk őket. Sokáig elszigetelten éltek, mára már azonban a turizmus hozzájuk is eljutott. Szociolingvisztikai szempontból Gressoney települést tanulmányozták a legalaposabban. Általában elmondható, hogy az itt lakók többnyelvűek és anyanyelvüket francia és franko-provanszál szavak egészítik ki.

III. Nyelvpolitika és nyelvi jogok Olaszországban

1. Amint az előbbiekből is láthatjuk, az itáliai nyelvi kisebbségek szociolingvisztikai jellemzői meglehetősen eltérőek. Még ennél is nagyobb különbségeket fedezhetünk fel azonban nyelvi jogaikat illetően. A felsorolt csoportok közül csak három számára biztosított a kisebbség jogainak védelme, a többiekre az alkotmány általános törvénycikkelyei vonatkoznak. Az is feltűnő, hogy ugyanazon nyelvi kisebbség megítélése attól függően is változik, hogy egyes csoportjai földrajzilag hol helyezkednek el.

2. Az olasz alkotmány több cikkelye is foglalkozik a nyelvi kisebbségek kérdésével. A 6. cikkely kimondja, hogy a nyelvi kisebbségek védelmét a köztársaság külön szabályozással biztosítja. Ez azt jelenti, hogy az alaptörvény maga nem részletezi e normákat. A 2. paragrafus is nagyon fontos, hiszen az állampolgári jogokon belül garantálja a kollektív jogokat is. Végül meg kell említeni a 3. cikkelyt, mely faji, nemi, nyelvi, vallási hovatartozástól függetlenül biztosítja az állampolgárok egyenlőségét. Összefoglalva tehát az alkotmány törvénybe iktatja a kisebbségek védelmét, számukra kollektív jogokat biztosít, elutasítja a nyelvi diszkriminációt, de tételesen nem sorolja fel a nyelvi kisebbségeket, és nem szabá-

lyozza védelmüket. Kimondja azonban, hogy a speciális státusú tartományok külön törvényekben garantálják a kisebbségek jogait. Ilyen státust három terület nyert el: Trentino-Alto Adige, Valle d'Aosta, és Friuli-Venezia Giulia. Az Olaszország többi részén élő kisebbségek törvényileg semmilyen védelmet nem élveznek, tehát a kétmillió nem olasz anyanyelvű állampolgár közül alkotmányosan csak 400.000 jogi védelme biztosított.⁸ Természetesen az alaptörvény szövegéből levezethető a többi kisebbség védelemhez való joga, amit a gyakorlat el is ismer, mindez azonban a kérdést nem rendezi megnyugtatóan.

3. Trentino-Alto Adige területén németek, Valle d'Aostában franciák, Friuli-Venezia Juliában szlovének élnek más népcsoportokkal együtt. Feltűnő, hogy olyan kisebbségek kaptak elsőként jogi védelmet, melyek úgynevezett „nyelv-félszigetet” alkotnak, azaz határosak olyan államokkal, ahol nyelvüket államnyelv-ként beszélik, illetve ahol olasz kisebbségek is élnek.

3. 1. **Valle d'Aosta** statútuma, melyet 1948-ban fogadtak el, kimondja, hogy a tartományban az olasz és a francia nyelv egyenlő jogokat élvez. Mivel az olasz törvények a kisebbségek elismerését nyelvi és területi kritériumokhoz kötik, a nem Valle d'Aostában élő franko-provanszálók semmilyen védelemben sem részesülnek. Vagyis két pugliai és 53 piemonti település kisebbségi lakói nem rendelkeznek az aostai statútumban foglalt jogokkal. Hangsúlyozni kell, hogy Valle d'Aosta törvényei nem a helyi dialektust, hanem a franciát védik, mely az itt élőknek nem anyanyelve. A francia az egyház és az iskola kötelező nyelve az olasz mellett, ezért egyre inkább visszaszorul a kisebbség eredeti nyelve, a franko-provanszál. Az iskolákban az oktatás olasz és francia nyelven folyik, ezért az aostaiak kétnyelvűekké válnak. Amint Susanna Mancini megjegyzi, a kétnyelvű tanterv sokkal hasznosabb és eredményesebb az „etnikai kalitákáknál”, hiszen nem biztos, hogy a kisebbségek védelmét a saját nyelvükbe való bezárkózás szolgálja legjobban.⁹

3. 3. **Trentino-Alto Adige** tartomány iskolarendszere más alapelven nyugszik. Olasz, német és ladin tanítási nyelvű iskolák párhuzamosan működnek itt, az óvodában a gyerekek anyanyelvüket használják, és a másik nyelv oktatása csak az általános iskola alsó tagozatán kezdődik el. A nyelvek tanítását szigorúan elválasztják, így a szülő, amikor gyermekét beírja az iskolába, egyúttal nyelvi fejlődését is meghatározza. Hasonlóan az aostaiak problémáihoz, itt is megemlíthetjük, hogy az oktatás az irodalmi németet részesíti előnyben így a kisebbségek nyelvi repertóriumra a Hochdeutsch-ot a nyelvjárást és az olaszt egyaránt tartalmazza. Az irodalmi német ismerete gyakran hiányos, és az is előfordul, hogy az olaszok

⁸ Salvi, S., *Le lingue tagliate*. Milano, 1975. 9.

⁹ Mancini, S., *Minoranze autoctone e stato*. Giuffrè, Milano, 1996. 175.

jobban beszélik a standard németet, mint a kisebbségiek, hiszen nem kevés olasz szülő gyermekét német óvodába járattja.

Sok problémát okoz a tartomány foglalkoztatási politikája is. A munkahe-lyek elosztása a nemzetiségiek számarányától függ. A közszolgálatban dolgozók kötelesek a hozzájuk fordulók kérdéseire azok anyanyelvén válaszolni, tehát van-nak ladin, német és olasz anyanyelvű alkalmazottak. Mi történik a két- vagy többnyelvű állampolgárokkal, akik nem nyilatkoznak egyértelműen nemzeti hova-tartozásukat illetően? Van-e esélye például egy külföldi, de uniós polgárnak arra, hogy Süd Tirolban munkát találjon? A jelenlegi törvények nem szabályozzák kielégítően ezt a kérdést.

3. 4. Az autonómiával rendelkező harmadik terület **Friuli-Venezia Giulia**. A tartomány törvényei a kisebbségek közül csak a szlovént nevesítik, pedig – mint tudjuk – itt németek és friuliak is élnek, ráadásul a goriziai, a trieszti és az udinei szlovének más-más elbírálás alá esnek. Az Udine járásban élő szlovének semmi-lyen jogi védelmet sem kaptak, Gorizia járásban azonban tanulhatnak anyanyel-vükön, Triesztben pedig a szlovén nyelv a közhivatalokban is használható. Ha egy udinei szlovén szülő azt akarja, hogy gyermeke anyanyelvén tanuljon, más járás iskolájába kell beíratnia. A jelenlegi helyzet mégis sokkal jobb mint a háború utáni, amikor az asszimilációs politika és az emigráció 50 százalékkal csökkentette a tartomány szlovén népességét. Massimo Olmi egyik írásában arra utal, hogy a hatalmi politika a szlovének kivándorlását tudatosan segítette, célja az volt, hogy ezzel az asszimiláció eredményesebb legyen.¹⁰

Míg azonban a szlovének rendelkeznek nyelvi jogokkal, az itt élő friuliak és németek ezt nem mondhatják el magukról.

3. 5. A Friuliban élő németeket **karintiai** csoportként említettük meg a szociolingvisztikai leírásban. Anyanyelvük az iskolákban csupán fakultatív tan-tárgyként van jelen, de a turizmus fellendülése elősegítette a német nyelvtanítás bővülését. A turizmusnak negatív hatása is lehet a német nyelv megőrzésére, hiszen az idelátogatók jelentős része olasz, s ők csakis az olasz nyelvet használják a kommunikációban.

3. 6. A **mokének** hányatott sorsáról is érdemes néhány szót ejtenünk. Az I. Világháború éveiben el kellett hagyniuk falvaikat, a fasiszmus idején a német használatát megtiltották, később mégis sokan visszatértek szülőföldjükre. A kis közösség egyetlen iskolájában a németet nem tanítják. Ne felejtjük el, hogy a mokének Alto-Adige területén élnek, de falvaik Trento járásban találhatók, s a tartomány statútuma csak a bolzanói németek nyelvi jogait garantálja.

¹⁰ Olmi, M., *Italiani dimezzati*. Edizioni Dehoniane, Napoli, 1986. 59.

3. 7. Az **alemannok** helyzete is igen sajátos, Valle d'Aosta és Piemonte olasz többségű, francia kisebbségű közösségén belül még kisebb csoportot képeznek. Piemontében anyanyelvüket egyáltalán nem tanulhatják az állami iskolákban, Valle d'Aostában azonban kísérleti jelleggel német óvodákat működtetnek, s a gyerekek a nyelvtanulást az általános iskolában is folytathatják.

3. 8 . Végül vizsgáljuk meg a **cimberek** helyzetét. A II. Világháború után a németül beszélő kisebbségek már a teljes lakosságnak mindössze 30 százalékát tették ki, de ez a csökkenés talán megáll, mivel a nyolcvanas évektől kezdve mind több magánóvoda és általános iskola vezet be a német tanítását. Az alsó tagozaton heti két nyelvórát tartanak. A Cimber Kultúrintézet erőfeszítéseit is meg kell említenünk, hiszen jelentős eredményeket értek el a hagyományörzés területén.

Összefoglalva tehát csak annyit mondhatunk, hogy az öt német kisebbségi csoport nyelvi helyzete merőben különbözik egymástól.

3. 9. A németek több helyen **ladinokkal** élnek együtt. Nyelvi jogok szempontjából kisebbségüket három csoportra kell osztanunk. A Belluno járásban élők gyakorlatilag nem rendelkeznek nyelvi jogokkal, a fassai ladinok csupán formális védelmet kaptak, ellenben a bolzanói ladin kisebbség az ottani németekhez hasonló jogokat élvez. A ladin anyanyelvű Simone Chiocchetti egy konferencián ezzel kapcsolatban megjegyezte, hogy az államhatalom a bolzanói ladint csak azért ismerte el, hogy így a német nyelv előretörését, az elnémetesedést akadályozza meg.¹¹ Ladin nyelvet tanító iskolákat Bolzano járásban találhatunk, ahol az iskola-rendszer a már említett nyelvi elkülönülés jellemzi. A ladint a háromnyelvű iskolákban a német és az olasz mellett oktatják. Trentóban a ladin nyelv és kultúra tantárgyra viszont csupán heti egy órát biztosítanak. Meg kell még említenünk, hogy az egyház is fontos szerepet vállal a ladin nyelv ápolásában, s a ladin a napilapokban és a könyvtárakban is jelen van.

3. 10. Mint említettük, Friuli-Venezia Giulia tartományban 700.000 ember beszél **friuli** nyelven, az itt élő szlovénekkal szemben azonban számukra alkotmányos nyelvi jogok nem biztosították. Ennek ellenére a friuliak kivívták azt, hogy nyelvüket beilleszték az iskolarendszerbe. Az általános iskolában a friuli fakultatív tantárgyként választható. Itt is meg kell említenünk a Friuli Filológiai Társaság és az egyház aktív tevékenységét.

3. 11. Jóllehet a **szárdok** szigetükön a többséget alkotják, nyelvi jogaik mégsem biztosítják anyanyelvük használatát. Történtek bizonyos kísérletek a kétnyelvűség bevezetésére, ezek azonban hosszú távon nem jártak eredménnyel. A Szardínia szigetén élő **katalán** kisebbség sem rendelkezik természetesen nyelvi

¹¹ Le minoranze etnico-linguistiche in Italia. Udine, 1982. 63.

jogokkal, az alapfokú oktatásban a katalán nincs jelen, létezik azonban Katalán Nyelv és Irodalom Tanszék a Cagliari Egyetemen.

3. 12. A görög, a horvát és az albán kisebbség jogi helyzete sem különbözik az előbb felsoroltakétól. Semmilyen jogi védelemben nem részesülnek, iskoláik nincsenek. Talán az albánok nyelvismerete és hagyományszeretete ad némi bizakodásra okot, s a készülő új kisebbségi törvénytervezet még időben ébresztheti fel a nemzetiségeket csipkerózsikaálmukból.

4. Az új törvény már tételesen sorolja fel a nyelvi kisebbségeket. Megnevez albán, katalán, német, görög, szláv, cigány, ladin, franko-provanszál, provanszál, szárd és friuli kisebbségeket. A nemzetiségek jogai a törvényjavaslat szerint a következők: a nyelvtanuláshoz való jog az oktatás minden szintjén az általános és középiskola végéig, valamint a nyelvhasználathoz való jog a közhivatalokban.

IV. Összegzés

E szociolingvisztikai panoráma igyekezett bemutatni röviden az itáliai nyelvi kisebbségek helyzetét. Adatokat sorolt fel, melyek megmutatták, hogy az Olasz Köztársaság Parlamentjének hosszú évtizedek alatt sem sikerült egységes szabályozást kidolgoznia a kérdésben. Hibáztathatjuk-e azonban minden problémáért a törvényhozókat? Hogyan lehetséges egyértelmű rendelkezéseket megfogalmazni, amikor minden kisebbség helyzete más és más? Van olyan tartomány, ahol öt népcsoport él együtt: Calabriában például albánok, görögök, provanszálók, romák és olaszok alkotnak közösséget. Vannak olyan területek, ahol a „kisebbség” van többségben, s vannak olyan tartományok, ahol csak néhány száz kisebbségit tartanak számon. A képviselők a kisebbségeket biztatják: ha maguk is tesznek azért, hogy nyelvük fennmaradjon, – mondják – az minden törvélynél eredményesebb lehet. A kisebbségiek viszont kitartanak amellett, hogy jó törvények nélkül nyelvük, hagyományaik pusztulásra vannak ítélve. Amikor a szélsőséges pártok Észak-Olaszországban ki akarják kiáltani a független Padaniát, hogy megszabaduljanak a szegény Déltől, a kisebbségieknek nagyon óvatosnak kell lenniük. Minden szavukat gyanakvással fogadják, és nacionalistáknak bélyegzik őket.

Mi hát a megoldás? Az, ha minden többségi helyzetben élő ember megérti, hogy nyelve máshol talán kisebbségben van, s ha egy nyelv eltűnik, azzal az egész közösség veszít. Amikor döntéseket hozunk, e felelősségnek kell tudatában lennünk. Ahogy azt már John Donne-tól régóta tudjuk:

Senki sem különálló sziget,
minden ember a kontinens egy része,
a szárazföld egy darabja, ha egy

göröngyöt mos el a tenger Európa
lesz kevesebb, éppúgy, mintha egy
hegyfokot mosna el, vagy barátaid házát,
vagy a te birtokod, minden halállal
én leszek kevesebb, mert egy vagyok
az emberiséggel...”

Le minoranze linguistiche in italia

Il 4,8% della popolazione italiana parla una lingua diversa da quella nazionale. Ci sono due milioni di cittadini in Italia la cui madrelingua non è l'italiano. Diverse leggi garantiscono la tutela delle minoranze linguistiche, ma non sono state stilate per tutte le minoranze né a tutte si estendono. Questo è in contraddizione con il testo della Costituzione, ma in parte tale contraddizione da esso deriva. Gli articoli numero 2, 3 e 6 sono dedicati alle minoranze linguistiche. Questi articoli sanciscono l'uguaglianza dei cittadini indipendentemente da fattori come la lingua, la religione, la razza ecc., garantiscono diritti collettivi alle minoranze, e prevedono di tutelare le minoranze con apposite norme. La parola-chiave è proprio l'apposito dell'articolo 6, cioè il testo della Costituzione non contiene già in sé le norme che si riferiscono alle minoranze, ma rimanda a legislazioni da stilarsi caso per caso. L'altro problema è che la Costituzione non enumera nominandoli i vari gruppi minoritari.

La nuova proposta di tutela enumera questi gruppi e descrive dettagliatamente i loro diritti. Questi diritti garantiscono l'insegnamento della lingua minoritaria e il suo uso nella pubblica amministrazione.

Per il momento esistono tre regioni, dove le minoranze vengono protette: la Valle d'Aosta, il Friuli-Venezia Giulia, il Trentino Alto Adige, sono regioni con statuti speciali, i cui testi enucleano i diritti delle minoranze. La loro individuazione e tutela in Italia si basa sul criterio linguistico e su quello territoriale, ma anche da questo derivano forti contrasti.

Nella regione di Valle d'Aosta vivono diverse minoranze: franco-provenzali e alemanni. La legge nomina e protegge solo i franco-provenzali, gli alemanni invece non vengono nominati né hanno quindi nessuna tutela, d'altro canto neanche i franco-provenzali, che vivono fuori del territorio della regione hanno tutela. Per questo la situazione delle minoranze cambia di territorio in territorio e anche da minoranza a minoranza. Nel Südtirol sono tutelati i tirolesi e i ladini, ma solo nella provincia di Bolzano, nella provincia di Trento invece le minoranze sono rimaste senza alcuna protezione. In Friuli sono tutelati gli sloveni, ma i friulani, che costituiscono una comunità di 700 000 persone, non sono menzionati nello statuto. Naturalmente nella pratica vengono riconosciuti i diritti di tutti i gruppi

minoritari, ma le minoranze non possono appoggiarsi concretamente ad appositi documenti costituzionali. Anche per questo è indispensabile l'approvazione della nuova legge sulla tutela delle minoranze.

In Italia ci sono undici minoranze linguistiche: provenzali, franco-provenzali, ladini, sloveni, croati, albanesi, greci, sardi, friulani, catalani, tedeschi. Molti documenti non menzionano gli zingari, e alcuni sociolinguisti distinguono cinque gruppi di tedeschi: carinziani, tirolesi, cimbri, alemanni, mocheni.

I provenzali che vivono nell'Occitania non hanno nessuna tutela. Oltre al provenzale parlano il francese e l'italiano. Dal punto di vista sociolinguistico la caratteristica più importante è la diglossia. I franco-provenzali in Valle d'Aosta hanno uno statuto speciale che protegge i loro diritti linguistici. Nelle loro scuole non viene insegnato il franco-provenzale, ma il francese, per questo la lingua madre ha un ruolo secondario. I ladini hanno una tutela nella provincia di Bolzano, invece a Belluno sono praticamente ignorati. D'altro canto la legislazione ha in taluni casi importanza relativa, ad esempio i friulani sono riusciti a far riconoscere i loro diritti linguistici. A questo proposito dobbiamo segnalare l'attività della Società Filologica Friulana, i quotidiani e le stazioni radiofoniche che sono molto popolari e seguiti dai friulani. I sardi sono in maggioranza in Sardegna, ma nonostante questo fatto non hanno una tutela. La situazione dei catalani è molto simile e nella città di Alghero, che è rimasto l'unico nucleo di questa lingua, solo pochi giovani parlano ancora il catalano. Quanto agli albanesi, greci e croati, dobbiamo dire che neanche loro possiedono alcuna tutela. I greci non parlano più la loro lingua. Gli albanesi conservano le loro tradizioni, ma molti genitori preferiscono insegnare l'italiano ai loro figli, perché pensano che così possano trovare un posto di lavoro senza troppe difficoltà. È molto contraddittoria la situazione dei tedeschi. I tirolesi sono tutelati, ma gli altri gruppi no. Così Südtirol ed i tirolesi hanno conservato il tedesco mentre gli altri devono lottare per mantenere la lingua. Nella provincia di Bolzano i tirolesi possono usare la loro lingua, ed è interessante anche che molti genitori italiani iscrivono i loro figli a scuole tedesche. In questo territorio c'è una specie di separatismo nell'uso della lingua, per questo molti tedeschi non parlano perfettamente l'italiano. È anche vero però che nelle scuole viene insegnato il tedesco letterario e non il tirolese, per questo molti si sentono a disagio quando devono parlare in tedesco, perché non sempre lo conoscono bene, e considerano la loro lingua madre di livello inferiore.

Come si può vedere è impossibile trovare una caratterizzazione comune delle minoranze linguistiche in Italia che consenta di dare normative uniformi. È indiscutibile che le minoranze hanno bisogno di una legge nuova ed efficace, ed è vero anche il fatto che le minoranze devono essere consapevoli dell'importanza della loro cultura e lingua.

Oggi come oggi si parla di un „revival” dei gruppi e delle lingue minoritarie, ed è convinzione che conservare e tutelare i tesori linguistici e culturali della nostra Europa è una responsabilità comune di tutti i cittadini, sia in situazione maggioritaria che minoritaria.

ACCENNI SU ALCUNI USI DEL CONGIUNTIVO ITALIANO E LA TRADUCIBILITÀ IN UNGHERESE

In un altro nostro lavoro¹ abbiamo già cercato di individuare l'uso del congiuntivo italiano nelle subordinate, seguendo la classificazione fatta da Wandruszka² – secondo criteri semantici – e di trovare gli equivalenti ungheresi. Dall'analisi a confronto si poteva dedurre, in breve, la seguente conclusione. Al congiuntivo volitivo corrisponde in generale l'imperativo in ungherese, mentre al congiuntivo dubitativo, nella maggioranza dei casi, corrisponde l'indicativo: però le frasi extranucleari e relative possono avere il condizionale e/o l'indicativo come equivalenti ungheresi. Il congiuntivo tematico si traduce in ungherese – in grandi linee – con l'indicativo, o, qualche volta, con il condizionale.

Per continuare l'analisi a confronto su questo tema si vogliono esaminare altri usi – soprattutto – *grammaticali* del congiuntivo, ed inoltre esaminare anche il congiuntivo *nelle frasi semplici* in italiano ed i suoi equivalenti nella nostra lingua.³

Un uso molto frequente del congiuntivo è quello nei *periodi ipotetici*. Come comunemente noto, tradizionalmente vengono distinti tre tipi di periodi ipotetici: il periodo ipotetico della realtà, della possibilità e dell'irrealtà. In questi ultimi due tipi si usa il congiuntivo imperfetto e, rispettivamente, trapassato. Secondo Serianni ed altri, una classificazione simile del periodo ipotetico è insod-

¹ Mária Farkas e Krisztina Molnár, *Il congiuntivo italiano e gli equivalenti ungheresi*, 1998. (in stampa)

² Wandruszka, U., *Frasi subordinate al congiuntivo*, 1991, pp. 415–481.

³ Quanto alla lingua ungherese: sono stati consultati i seguenti manuali: *A mai magyar nyelv rendszere (Il sistema della lingua ungherese contemporanea)*, 1961; Galgóczy, L., *A magyar nyelv I. A nyelvi rendszer. A szöveg, a mondat és a szófajok. (La lingua ungherese I. Il testo, la frase e le parti del discorso)* 1994.,

Quanto alla lingua italiana si vedano Serianni, L., *Grammatica italiana*, 1991., L. Renzi e G. Salvi (a cura di) *Grande grammatica italiana di consultazione* vol. II., 1991; Fogarasi, M., *Grammatica italiana del Novecento*, Roma, Bulzoni, 1983.

Per quello che riguarda gli esempi italiani, nella maggioranza dei casi sono stati presi dal linguaggio giornalistico (un linguaggio più vivo e sensibile ai nuovi cambiamenti linguistici e lessicali), e perciò sono stati utilizzati: „Corriere della sera”, 4/2/1998. (citato come C.); „Panorama”, 9/10/1997., 16/10/1997. (citati come P.)

disfacente per diversi motivi. Prima di tutto perché vengono contaminati criteri tipologici diversi: uno formale, cioè il carattere dell'ipotesi (reale, possibile, irreali). Inoltre, in certi casi è difficile dire se viene formulata un'ipotesi possibile o irreali. A tutto ciò va aggiunto il fatto che l'indicativo imperfetto è sempre più diffuso nel parlato per esprimere irrealità (di tipo *Se lo sapevo non venivo*). Per questi motivi Serianni distingue i tipi del periodo ipotetico in base al modo verbale usato. Quanto all'ungherese, il condizionale è il modo per eccellenza dei periodi ipotetici (eccetto quello della realtà, e così in questi casi al congiuntivo italiano corrisponde il condizionale ungherese. Ci sono però eccezioni. Se osserviamo le frasi seguenti vediamo altre possibilità da usare.

- 1.(i) Se non *bastasse*: ecco il consigliere Stefano Balassone... (C.p.10)
- 1.(u) Ha ez nem (*lenne*) elég; itt van Stefano Balassone tanácsos...
- 2.(i) ...aveva inviato una lettera minacciando di colpire la catena di supermarket se non gli *fosse stata versata* una forte somma di denaro. (C.p.17)
- 2.(u) ...levelet küldött, amelyben azzal fenyegetőzött, hogy megtámadja az áruházláncot, *ha nem adnak át neki egy hatalmas összeget*...

Nel 1.(u) ci sono due possibilità: si può adoperare sia il condizionale che l'indicativo. Questa alternanza ha la spiegazione nella frase principale ellittica, cioè manca il verbo esplicito. In questo modo la frase è modalmente non marcata, e, di conseguenza, viene tradotta in ungherese con l'indicativo, essendo esso il modo non marcato. Nella frase subordinata può stare l'indicativo perché nella frase principale si usa lo stesso modo.

Nelle frasi *ipotetiche e restrittive* al congiuntivo italiano equivale l'indicativo in ungherese.

- 3.(i)...ammesso e non concesso che *abbia* ragione... (C.p.29)
- 3.(u)...feltételezve, de nem megengedve, hogy igaza *van*...
- 4.(i) E ammesso che *fosse istituita* la Tobin-tax... (C.p.21)
- 4.(u) És feltéve, hogy *bevezették* a Tobin-féle adót...

Conoscendo il fatto che nelle frasi comparative di grado e nelle frasi con un superlativo relativo al congiuntivo italiano corrisponde l'indicativo in ungherese, si aspetta lo stesso anche nel caso delle *frasi comparative di analogia* (nelle quali il congiuntivo non è obbligatorio). Queste frasi sono introdotte, in generale, dalle locuzioni congiuntive *secondo che, a seconda che, come se* e simili, che esprimono un'eventuale alternativa rispetto al contenuto della proposizione principale

- 5.(i) secondo che lo *voglia* o meno, andrò a trovarlo.
- 5.(u) attól függően, hogy *akarja-e* vagy sem, meglátogatom.
- 6.(i) Poi, magari, secondo come vanno le cose, *si potrebbe studiare altre strade*... (C.p.10)
- 6.(u) Aztán, aszerint, hogy mennek a dolgok, *lehet más* utakat keresni...

7.(i) ...come se una commissione d'inchiesta parlamentare *abbia mai saputo* ricostruire un'approssimata verità. (C.p.1.)

7.(u) ...mintha egy parlamenti vizsgálobizottság valaha is *ki tudta volna deríteni*, legalább megközelítőleg az igazságot.

Nelle frasi 5.(u) e 6.(u) troviamo – come aspettato – l'indicativo mentre nel 7. (u) appare il condizionale. L'uso del modo è condizionato dalla congiunzione *mintha* che regge obbligatoriamente il condizionale in ungherese.

Il congiuntivo sta anche nelle *frasi eccettuate* che introducono un condizionamento rispetto alla reggente. Queste subordinate vengono introdotte dalle locuzioni congiuntive *eccetto che, salvo che, tranne che, a meno che* e simili. Anche in questi casi gli equivalenti ungheresi del congiuntivo italiano sono l'indicativo.

8.(i) Non è mai a suo agio a meno che *non lavori* su qualcosa di grande
(P.23.10.97)

8.(u) Nem érzi soha jól magát, hacsak *nem dolgozik* valami nagy művön.

Il congiuntivo appare anche nelle *frasi restrittive*. Queste frasi esprimono una limitazione rispetto alla reggente, sottoponendola ad un particolare punto di vista o indicandone uno specifico ambito di validità. In ungherese il carattere restrittivo o non restrittivo di una frase non influenza la modalità. In tal modo, il congiuntivo delle frasi restrittive italiane viene tradotto con l'indicativo.

9.(i)... per quanto imperfettamento io *sappia* il latino...

9.(u)... akármilyen rosszul *beszélek* is latinul...

10.(i)... per quel che io *sappia*

10.(u)... amennyire én *tudom*

Oltre agli usi già trattati del congiuntivo ci sono anche degli usi specifici che non fanno parte di nessuna classificazione. In questi casi il congiuntivo perde, almeno parzialmente, il suo significato originale. P.es. la locuzione *in men che non si dica* è formalmente una comparazione di grado con il verbo al congiuntivo ma semanticamente un sintagma avverbiale di tempo con una sfumatura di modo (in ungherese *nagyon gyorsan*).

Il congiuntivo delle *proposizioni disgiuntive* viene tradotto in ungherese o con delle congiunzioni disgiuntive o con l'imperativo del verbo *lenni*, che può assumere anche un significato disgiuntivo. Qui è il parlante che sceglie tra le due forme secondo il suo intuito di lingua.

11.(i) Piccolo o grande *sia*... (P.23.10.97)

11.(u) Akár kicsi, akár nagy... /*Legyen* kicsi vagy nagy...

12.(i) Che *piaccia* o no... (C.p.30)

12.(u) Akár *tetszik*, akár nem...

Il congiuntivo nella frase semplice

Oltre all'uso del congiuntivo nelle subordinate, esso viene adoperato anche nelle frasi semplici e in coordinazione.

Al congiuntivo delle *frasi volitive* corrisponde l'imperativo nella lingua ungherese, essendo esso il modo che ha un significato volitivo. Visto che l'imperativo in ungherese ha un paradigma completo, non c'è bisogno di un altro modo che esprima il senso volitivo di un enunciato.

- 1.(I) *Si vada* subito nella sala 6...
- 1.(u) *Menjünk* rögtön a 6-os terembe...
- 2.(i) Ma qualcuno *paghi* (C.p.1)
- 2.(u) De valaki *fizessen*
- 3.(i) Almeno *si arrivi* al divieto di sorvolare i centri abitati (C.p.5)
- 3.(u) Legalább *érjük el* azt, hogy megtiltjuk a lakott helyek feletti repülést.
- 4.(i) *Vengano chiuse* una volta per tutte le basi militari del nostro Paese... (C.p.5)
- 4.(u) *Zárják be* egyszer és mindenkorra az ország külföldi katonai bázisait.
- 5.(i) ...*mi sia consentito* aggiungere... (C.p.29).
- 5.(u) ...*legyen szabad* hozzátennem...

Mentre in italiano *nelle frasi ottative* viene applicato obbligatoriamente il congiuntivo, in ungherese il condizionale sta in questo tipo di frasi. Il condizionale ha in ungherese di per sé un significato ottativo, e per questo viene chiamato da alcuni linguisti anche condizionale-ottativo.

- 6.(i) Magari/Che *fosse* vero!
- 6.(u) Bárcsak igaz *lenne*!
- 7.(i) *Potessi* vederlo!
- 7.(u) Bárcsak *láthatnám*!

Le frasi esclamative in italiano hanno il predicato al congiuntivo, mentre in ungherese viene adoperato il condizionale.

- 8.(i) *Sapesse* come dorme! (Serianni, p. 524)
- 8.(u) Ha *tudná* hogyan alszik!

- 9.(i) Se *ci vedessero* ora, così concitati! (Serianni, p. 524)
- 9.(u) Ha *látnának* minket most, ilyen piszkosan!

Nelle frasi interrogative – soprattutto se si tratta di una domanda dubitativa – in italiano si usa il congiuntivo. In ungherese, in queste frasi il verbo sta all'indicativo. Si può applicare anche il condizionale, ma in tal caso la sfumatura dubitativa viene rafforzata.

- 10.(i) ...e se Nostradamus *si fosse riferito* alle 9.30 di sera? (P.23.10.97)
 10.(u) ...és ha Nostradamus este 9.30-*ra gondolt*?
 11.(i) Che in realtà *parlasse* di statura letteraria? (P.16.10.97)
 11.(u) És hogy valójában az irodalmi nagyságról *beszélt*? / *beszélt volna*?

Per concludere quest'analisi sull'uso grammaticale del congiuntivo italiano nelle subordinate e, rispettivamente, nella frase semplice, si vedano due tabelle riassuntive.

| Italiano | | Ungherese |
|--|---|----------------------------------|
| <i>Altri usi del congiuntivo nelle subordinate</i> | | |
| Frase ipotetiche e restrittive | ↘ | |
| Frase eccettuative | → | <i>Indicativo</i> |
| Frase restrittive | ↗ | |
| Frase comparative di analogia | → | <i>Indicativo / Condizionale</i> |
| Periodo ipotetico | → | <i>Condizionale</i> |
| Frase disgiuntive | → | <i>Indicativo / Imperativo</i> |
| <i>Congiuntivo nella frase semplice</i> | | |
| Frase interrogative | → | <i>Indicativo</i> |
| Frase ottative | → | <i>Condizionale</i> |
| Frase esclamative | ↗ | |
| Frase volitive | → | <i>Imperativo</i> |

Dall'analisi compiuta risulta evidente che al congiuntivo volitivo nelle frasi semplici corrisponde l'imperativo in ungherese; il congiuntivo nelle frasi ipotetiche o ottative, siano esse subordinate o frasi semplici, viene tradotto in ungherese – nella maggioranza dei casi – con il condizionale; frasi eccettuative, restrittive, comparative di analogia ed interrogative si presentano nella forma dell'indicativo nella nostra lingua.

Bibliografia

- A mai magyar nyelv rendszere*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1961.
 Farkas, M. e Molnár K., *Il congiuntivo italiano e gli equivalenti ungheresi*, (in stampa)
 Fogarasi, M., *Grammatica italiana del Novecento*, Roma, Bulzoni, 1983.

- Galgóczy, L., *A magyar nyelv I. A nyelvi rendszer. A szöveg, a mondat és a szófajok*, Szeged, Mozaik Oktatási Stúdió, 1994.
- Renzi, L. e G. Salvi (a cura di) *Grande grammatica italiana di consultazione*, vol. II., Bologna, il Mulino, 1991.
- Serianni, L., *Grammatica italiana*, Torino, UTET, 1991.

MISCELLANEA

L'ASSENZA PRESENTE NELLE COMMEDIE DI LELIO

Una delle questioni più importanti della storiografia teatrale riguarda il trovare una strada filologicamente fondata per ricostituire il teatro del passato.¹ Quel teatro, che non è ancella della letteratura, ma arte autonoma dei teatranti, attori, registi, scenografi, dove al posto dell'interpretazione di un testo letterario ci si incontra con la drammaturgia creativa degli attori. Lo spettacolo del passato è sempre assente a causa della sua natura effimera. Non potendo studiare direttamente il testo spettacolare, ce ne rimangono briciole disperse qua e là nelle testimonianze degli spettatori o degli attori da cui possiamo farci un'idea dello spettacolo perduto. Questa idea a sua volta, in genere, è offuscata dal nostro sguardo di spettatori che cerca di delineare i fenomeni del passato basandosi sulle esperienze del teatro presente.

Nel caso della Commedia dell'Arte la ricerca è complicata dal fatto che l'arte dei comici italiani è fondata per eccellenza sulla politica del segreto.² Gli attori cercano di nascondere i segreti del loro mestiere per non crearsi concorrenti sul mercato dei divertimenti. Quasi mai scrivono del loro metodo di lavoro, o del processo creativo, oppure se lo fanno – come vedremo più avanti – questo avviene in una forma indiretta o addirittura nascosta.

A mio avviso il silenzio intorno al lavoro produttivo non è dovuto solamente alla politica del segreto sopramenzionato, ma è anche la diretta conseguenza della mancanza di un linguaggio e di un contesto ricettivo appropriato.³ Lo spettatore deve essere introdotto al lavoro teatrale e deve conoscere il funzionamento della macchina spettacolare dei comici professionisti prima che si possa comunicare. La mancanza delle esperienze condivise con gli spettatori rende impossibile la comunicazione diretta tra le due parti.

¹ Su questo problema vedi Ferdinando Taviani, *Un vivo contrasto. Seminario su attrici e attori della commedia dell'arte*, in *Teatro e Storia*, I, n. 1, 1986, pp. 25–27.

² Delle strategie di difesa si veda Ferdinando Taviani e Mirelle Schino, *Il segreto della Commedia dell'Arte*, Firenze, La casa Usher, 1982, pp. 205–214 e 354–389.

³ La storiografia negli ultimi tempi, creandosi la concezione del documento-monumento quale un qualcosa di doppiamente parziale, ha introdotto nel lavoro storico l'idea della soggettività dei documenti che in pratica sono il risultato di un atto comunicativo. Cfr. Marco De Marinis, *Capire il teatro*, Firenze, La casa Uscher, 1988, pp. 42–51.

Il dialogo o, per meglio dire, „l'introduzione all'arte dell'attore” è cominciato con l'attività editoriale degli attori e attrici che, dalla metà del Cinquecento, hanno dato alla stampa poesie, scenari, prologhi, generici, commedie, tragedie, pastorali e trattati teoretici. Una certa parte di questi testi comprende anche ragionamenti sull'arte teatrale, soprattutto di carattere autodifensivo. Con questi ragionamenti gli attori cercano di nobilitare la loro arte e di inserirsi nella società e nella cultura. Infatti, nonostante l'ammirazione degli spettatori, i commedianti erano sempre ai margini della società, erano considerati strani mercanti delle azioni umane che vivevano in un modo anormale ed immorale agli occhi dei cittadini comuni.

Scopo di questo lavoro é appunto rendere presente nel miglior modo possibile il teatro dei comici dell'arte interrogando *Le due comedie in comedia* di Giovan Battista Andreini detto Lelio, comico Fedele.⁴ La scelta di questo testo non è causale. Non solamente esso ricorre ad accenni metateatrali, ma è basato per eccellenza su una dimensione cosiddetta di „teatro nel teatro” la cui funzione è parlare direttamente del lavoro teatrale in forma spettacolare. Con l'uso di questi elementi l'attore può fissare sulla carta la sua arte effimera, può rendere presente lo spettacolo assente.

Ma prima di entrare nell'analisi della commedia vorrei chiarire il problema della drammaturgia dell'attore.

La drammaturgia dell'attore

A prima vista, la drammaturgia dei comici dell'arte era una *drammaturgia negativa* basata sulla mancanza del testo premeditato.⁵ Negli anni dell'affermarsi del teatro professionale, gli attori usavano canovacci o scenari come materiale

⁴Giovan Battista Andreini (1576-1654) è figlio di Francesco e Isabella Andreini, attori molto conosciuti nel Cinquecento, che dopo i suoi studi universitari a Bologna diventa attore nella compagnia Gelosi, accanto ai genitori. Si è specializzato alla parte dell'Innamorato con il nome di Lelio. Dal 1605 lavora nella compagnia dei Fedeli, di cui diviene capocomico. È conosciuto per la sua attività editoriale, è considerato il maggior drammaturgo dell'Arte. Per un'ampia biografia si veda: *Comici dell'Arte. Corrispondenze*, a cura di C. Burattelli, D. Landolfi, A. Zinanni, diretto da Siro Ferrone, Firenze, Casa Editrice Le Lettere, 1993. La commedia da analizzare è stata pubblicata a Venezia presso la stamperia Imberti, nel 1623. Edizione moderna in *Commedie dell'Arte*, a cura di S. Ferrone, Milano, Mursia, 1986, II. vol.

⁵ L'esempio più vistoso di questa drammaturgia che io chiamo negativa, è il *Compositions de Rhetorique* di Tristano Martinelli (Lyon, 1601), l'Arlecchino più conosciuto in quell'epoca dove, a parte alcuni incisioni che rappresentano Arlecchino, si trovano solamente carte bianche. Il grande Arlecchino usa solamente il proprio corpo come composizione retorica, l'attore-buffone non ha bisogno di testi prefabbricati. Questo libro è anche un esempio della politica del segreto già menzionato.

letterario. Questi testi erano praticamente descrizioni progressive delle situazioni dello spettacolo. Dato che negli scenari manca il livello verbale degli spettacoli, potremmo pensare che i dialoghi e monologhi nascessero sul palcoscenico durante la rappresentazione teatrale. A causa di questa mancanza si crede in genere che la Commedia dell'Arte sia per eccellenza una forma teatrale improvvisata. Sono gli attori stessi che ci forniscono delle informazioni su questo problema. Vediamo che cosa ne scrive Nicolò Barbieri:

„I comici studiano e si muniscono la memoria di gran farragine di cose, come sentenze, concetti, discorsi d'amore, rimproveri, disperazioni e deliri, per averli pronti all'occasioni, (...) Non vi è buon libro che da loro non sia letto, né bel concetto che da essi non sia tolto, né descrizione di cosa che non sia imitata, né bella sentenza che non sia colta, perché molto leggono e sfiorano i libri. Molti di loro traducono i discorsi delle lingue straniere e se ne adornano, molti inventano, imitano, amplificano.”⁶

Il testo quindi esisteva anche nel loro caso, ma esso aveva natura particolare, era un testo performativo nato sul palcoscenico tramite il montaggio di citazioni e discorsi prefabbricati. La mancanza dei dialoghi scritti non significa che gli attori non ricorressero al livello verbale, non vuol dire che la Commedia dell'Arte fosse un tipo di pantomima o un genere di danza drammatica come hanno pensato i posteri del XIX° secolo. Il livello verbale era presente, però gli attori non interpretavano un testo scritto, ma durante il loro lavoro in scena giornaliero creavano il testo parlato usando l'itinerario prestabilito dallo scenario. Per poter creare dei testi l'attore faceva un lungo lavoro preparatorio, imparava i testi letterari ed i canoni drammaturgici dell'epoca; dopo questa preparazione era capace di improvvisare.

La testimonianza di Barbieri indica che questo lavoro preparatorio era individuale e i materiali testuali erano proprietà personale degli attori e venivano tramandati ai propri figli. Questi materiali erano trascritti in libretti cosiddetti *generici*, che venivano anche messi a disposizione della compagnia, e così tutti davano alla comunità i risultati del proprio lavoro drammaturgico.

La parola drammaturgia per i comici aveva ancora il suo significato originale, cioè *drama-ergon*, lavoro, opera delle azioni. Per poter imitare „i fatti mon-

⁶ Cfr. N. Barbieri, *La supplica. Discorso familiare a quelli che trattano de' comici*, Venezia, Ginammi, 1634. Edizione moderna a cura di Ferdinando Taviani, Milano, Il Polifilo, 1971, pp. 23 e 34.

dani”⁷. i comici dovevano conoscere prima di tutto le regole della vita (azioni) e del teatro. Flaminio Scala ne scrive così nel prologo della sua commedia intitolata *Il finto marito*:

„molti gran litterati, e de’ migliori, per *non aver pratica della scena*, distendano commedie con bello stile, buoni concetti e graziosi discorsi e nobili invenzioni, ma queste poi, messe su la scena, restan fredde, perché, *mancando dell’imitazione del proprio*, con una insipidezza e languidezza mirabile, e talora con l’inverisimile, per non dir coll’impossibile, fanno stomacare altrui, né conseguiscono perciò il fine di dilettere, e meno del giovare. (...) perché in effetto alle azioni son più simili l’azioni che le narrazioni, e le commedie nell’azioni consistono propriamente et in sustanza, e nelle narrazioni per accidente. Chi adunque vorrà azioni imitare, con le azioni più se gli appresserà che con le parole, nel genere comico.”⁸

Secondo Flaminio Scala gli attori prima imitano le azioni, e dopo cercano le parole, o citazioni più verosimili che possono sembrare nate dalle stesse azioni. In questo contesto l’azione non deve essere vista come puro gesto o mimica, ma come un’azione umana complessa in cui i movimenti del corpo sono poi legati essenzialmente alle parole; o meglio: dove dal movimento nascono le parole.⁹ Questi azioni si possono vedere soprattutto sul „palcoscenico” delle strade e piazze, nel „teatro della vita” da dove entrano tra le mure del teatro per avere una „vita” nuova grazie al lavoro degli attori.

La commedia estesa così non era opera dell’attore che la pubblicava a stampa a suo nome, ma era opera della comunità dei comici, frutto del lavoro collettivo dove l’attore-drammaturgo *usa* i brani prefabbricati, li monta o mette insieme creando una forma organica, una composizione. Invece di parlare di *drammaturgia negativa* dovremmo usare il termine *drammaturgia consuntiva*:¹⁰ l’autore sfrutta il lavoro drammaturgico degli altri attori per comporre un’opera nuova.

⁷ Giovan Battista Andreini, *Lo Sciavetto*, Milano Malatesta 1612. Edizione moderna in Laura Falavolti, *Commedie dei comici dell’Arte*, Torino, Utet, 1982 p.60.

⁸ Flaminio Scala, *Il Finto marito*, Prologo, Venezia, 1619. Edizione moderna a cura di Ferruccio Marotti, Milano, Il Polifilo, 1976, Appendice, p. CXIII.

⁹ È interessante notare che i grandi registi-pedagoghi del XX° secolo, quali Stanislavskij, Mejerchol’d, Artaud, Grotowski, nei loro testi teorici descrivono lo stesso sviluppo del livello verbale: l’attore prima deve cercare i movimenti, i gesti del personaggio scenico e dopo da questa presenza fisica nascono le parole.

¹⁰ La nozione della drammaturgia consuntiva è adoperata da un tempo dagli storici del teatro. Cfr. Siro Ferrone, *Attori mercanti corsari*, Torino, Einaudi, 1993, p. 253.

Prima di comparire sulla carta dei libri, questi testi sono stati recitati o provati sulla scena; così possiamo dire che le commedie che ci sono giunte sono trascrizioni degli spettacoli realizzati, più che una letteratura specifica.¹¹ La semiotica teatrale chiama questi testi *residui*: accanto alla messinscena *virtuale* si è conservata parte della messinscena *reale*.

Il linguaggio verbale non è però in grado di fissare tutti i segni propriamente scenici di uno spettacolo, quali la mimica facciale, i gesti e i movimenti degli attori. Così non possiamo ricostruire la totalità del testo spettacolare, ma grazie a questa scrittura possiamo farcene un'idea anche se incompleta.

Le commedie di Giovan Battista Andreini, il più grande esponente di questa drammaturgia 'consuntiva', conservano così gli spettacoli dando alla drammaturgia degli attori una forma definitiva (anche se non eterna): non è ancora letteratura pura, ma piuttosto un teatro rivestito di forma letteraria, in cui si vedono emergere gli schemi della commedia rinascimentale.

Andreini usa la trascrizione degli spettacoli della propria compagnia anche come occasione per nobilitare l'arte teatrale, dando un'esposizione teorica del metodo creativo utilizzato. Questi riferimenti, visti insieme al complesso dell'opera andreiniana, ci lasciano un ritratto monumentale dei comici dell'Arte. È un monumento 'più eterno del bronzo' in cui si eternano i metodi e i protagonisti della commedia a uso dei contemporanei e dei posteri, anche per guadagnare alla propria professione un pezzo di Paradiso.¹²

L'espedito più usato da Andreini per rappresentare il pubblico di spettatori-destinatari e l'arte teatrale nel suo complesso, è quello del 'teatro nel teatro'. Tali elementi metateatrali possono essere visti come testi residui autonomi che rispecchiano l'esperienza del mondo teatrale del suo tempo. Il teatro nel teatro gioca una parte fondamentale nella commedia che analizzeremo fra poco, tanto che *Le comedie in comedia* appare essenzialmente come un'occasione per lasciarci una 'fotografia' del mondo teatrale nel suo complesso.

Il teatro del sapere (teatrale)

Per analizzare la commedia di Andreini, viene utile rifarsi alla formulazione di Franco Ruffini circa i tre livelli interagenti della *scienza* teatrale. Un primo

¹¹ In questi testi l'uso frequente delle didascalie implicite e esplicite può essere visto come una chiara intenzione di voler fissare anche i segni dei codici gestuali dello spettacolo. L'attore vuol far *vedere* la sua arte anche sulla carta.

¹² Giovan Battista Andreini nella sua raccolta di sonetti intitolata *Teatro celeste* (Parigi, Callemont, 1625) mette nei cieli del Paradiso i suoi grandi antenati attori che, anche dopo la loro morte, continuano la loro arte tanto virtuosa.

livello è quello della *teoria*, il livello delle leggi; il secondo è quello della *pratica*, delle soluzioni empiriche; il terzo livello, quello del *sapere*, si trova fra i primi due, e riguarda le regole pragmatiche.¹³

In parole semplici, la teoria *sa*, la pratica *fa* e il sapere *sa fare*. In questo contesto, il *sapere* significa azione consapevole e nello stesso tempo è la sintesi dei livelli autonomi e spesso contrapposti della teoria e della pratica.

La commedia di Andreini si muove quasi sempre su quest'ultimo livello, presentando sia la teoria che la pratica in modo inusuale. La teoria è mostrata praticamente, nelle azioni del gioco scenico; la pratica è teorizzata, perché è descritta verbalmente, fissata nel testo.

Sembra che la teoria e la pratica nascano dallo stesso problema, che è anzitutto un problema di *status* sociale. Chiarire le questioni centrali alla teoria teatrale del rinascimento, ragionando sulla funzione e l'effetto degli spettacoli, è anche un modo per legittimare e nobilitare il ruolo sociale dell'attore: non più mercante di emozioni, ma artigiano ed artista consapevole. Creare una teoria dell'arte comica significa però iniziare a svelare i segreti della pratica attorica.

Questa fusione e confusione di livelli è percepita dagli attori professionisti come proiezione su un unico livello, che è appunto quello del sapere: pratica e teoria si uniscono nella necessità di *sapere* stare in scena. Ne *Le due comedie in comedia* si esperimenta l'impossibilità di dividere pratica e teoria: per l'attore di Andreini esiste solamente il sapere.

Nelle prossime pagine cercheremo di raccogliere questo sapere articolando i livelli teatrali incastrati l'uno dentro l'altro in questo lavoro (come avverte già il titolo, *Le due comedie in comedia*): la commedia-base; i due atti unici di teatro nel teatro, il primo recitato da accademici ovvero dilettanti, l'altro invece messo in scena da attori professionisti; a mio avviso, poi, nel testo è nascosta una quarta commedia che per certe ragioni chiamerò *commedia non realizzata*.

Tutti i personaggi importanti della commedia sono travestiti, mascherati e sotto falso nome. Le due figure centrali sono Rovenio-Durante e Lelio-Mirindo; il primo è il perno di tutte le relazioni fra personaggi. Rovenio, un ricco mercante veneziano, è innamorato di Solinga (che nella realtà è Dardenia, una nobile romana, in anonimato per cercare il proprio amore perduto, Partenio), e cerca di conquistarla organizzando degli spettacoli teatrali. Rovenio ha molti segreti da nascondere: in passato ha tentato di uccidere Mirindo (che si cela sotto il nome di

¹³ Cfr. Franco Ruffini, „Scienza, ideologia, teoresi, sulle teorie del teatro”, introduzione all'edizione italiana in Marvin Carlson, *Teorie del teatro*, Bologna, Il Mulino, 1988, pp 10-14.

Lelio), il figlio di un suo nemico, perché lo supponeva colpevole di aver deflorato la propria figlia (Lidia-Aurinda). Il ragazzo è però ancora vivo e ricompare per mettere pace fra tutti; per questo è andato a vivere a casa di Rovenio, offrendosi di organizzare degli intrattenimenti spettacolari. Rovenio nel frattempo è diventato il migliore amico del padre di Mirindo, Aledoro-Zelandro (ma i due si riconosceranno molto più tardi, alla fine di uno degli spettacoli nello spettacolo). Rovenio, infine, ha avuto una relazione con Florinda, che ricompare nella commedia come cantante, sotto il nome di Arminia.

La sorte porta qui anche Partenio, che Dardenia sta cercando, sotto il nome di Fabio, al seguito di una compagnia di attori. L'ultimo personaggio sotto mentite spoglie è Oliviero, il padre di Florinda-Arminia, che si finge Orazio, un attore della stessa compagnia di Fabio.

In questo labirinto di relazioni, ariostesco bosco dove i personaggi sono destinati a smarrirsi per ritrovarsi nuovamente, è Lelio che ha il compito di ricomporre l'armonia perduta. Lui è l'autore-regista che cerca di mettere al proprio posto tutti i personaggi, e il suo strumento è la commedia. È lui che decide la storia o la favola da recitare, è lui che conduce le prove, è lui che prepara gli attori:

„Lelio [...] ha così tutti ben istruiti che basta vedere lo scenario d'ogni commedia e siamo atti a recitarla”.¹⁴

Questa istruzione è riservata solamente agli accademici, che dopo gli studi teatrali nella „scuola” condotta da Lelio (che è il nome d'arte dello stesso Andreini) saranno capaci di ottenere risultati simili, se non uguali, a quelli dei professionisti. Sono loro che, durante gli avvenimenti della commedia, acquisteranno il *sapere* teatrale, partendo dalla teoria, ovvero conoscendo teoricamente le regole del teatro, ed arrivando tramite la recitazione alla sintesi, al *saper fare*.

Naturalmente questa iniziazione all'arte o, per meglio dire, al mestiere teatrale non avviene ad un tratto; i colti dilettanti devono fare una lunga strada faticosa per poter essere simili agli attori. Per poter vedere il loro itinerario, sarà bene cominciare con l'osservazione della teoria espressa e nascosta nel testo.

Le questioni teoriche più importanti si formalizzano nella complessa domanda seguente: Quale è lo scopo e la funzione del teatro, e in che modo il teatro può ottenere l'effetto desiderato. Riguardo alla prima parte della domanda, troviamo sin dall'inizio due opinioni diverse. Rovenio, che nella commedia avrà il ruolo dello spettatore-mecenante da introdurre all'arte teatrale, pensa che la fun-

¹⁴ *Le due comedie in comedia*, edizione moderna, op. cit. p. 27.

zione di uno spettacolo sia quella di dilettere, anche se già all'inizio si accorge della tragicità di alcuni parti delle commedie:

„Le commedie son piene d'allegrezze ed io colmo di mestizia; sì che atti scenici, per me in apparato comico, mi vanno ad ognora ministrando tragici avvenimenti”.¹⁵

Il teatro per lui è solamente una forma di intrattenimento che si può comprare e regalare alla donna amata. Un passatempo piacevole come qualsiasi arte o gioco.

Lelio invece è convinto che, oltre allo scopo di dilettere, una commedia deve anche giovare, deve guarire la gente attraverso un insegnamento indiretto: il mostrare i casi altrui, esempi di virtù e di vizio. Come dice lui stesso: „... se dalla commedia si cava buon ammaestramento, buonissimo e salutare quello esser dovrà ch'io porterò in teatro, tanto più caro quanto meno aspettato”.

Secondo Lelio, nelle commedie deve emergere la verità dei casi rappresentati. Questa verità sarà ovviamente nascosta nel mondo finto della scena, e lo spettatore deve cercarla da solo confrontando l'immagine raccolta nello *speculum vitae* (il teatro) con la realtà vissuta.

Partendo da queste premesse teoriche possiamo assistere alla conversione al teatro da parte di Rovenio. Oltre ad essere uno spettatore, Rovenio è anche il „malato” da guarire che diventerà il modello dei personaggi fittizi degli atti unici; può vedersi o ritrovarsi nello specchio spettacolare, nella verità delle favole raccontate.

In *Le due comedie in comedia*, verità e finzione si confondono continuamente: come abbiamo visto i personaggi più importanti della commedia-base vivono una vita artificiosa, piena di menzogne (sono tutti sotto false spoglie). È il teatro, il mondo espressamente finto, che può e sa esprimere la verità dei fatti. Come se solo il mondo immaginario fosse sano e sincero, e solo l'autore-regista, assieme alle sue compagnie, avesse il potere di agire su entrambi i mondi.

Vediamo adesso come funziona questo potere registico. Lelio ha l'obiettivo di smascherare Rovenio con la trappola dello spettacolo. Il primo atto unico recitato dagli accademici racconta o meglio dire *fa vedere* la vera storia d'amore di Lidia e Lelio. Nel titolo di questo spettacolo, *Comedia d'incerto fine*, è enfatizzato ed espresso il desiderio che esso possa essere di giovamento. L'effetto positivo (guarigione) da ottenere è più importante della storia stessa, ma all'inizio nessuno può sapere quali saranno le reazioni di Rovenio alla vista della verità „rivelata”. Lelio a proposito del titolo dice:

¹⁵ Op. cit. p. 27.

„*Incerto fine* sarà questa operetta intitolata, non sapendo qual fine dovrà partorire; nè giammai il suo fine ho voluto che si manifesti, tenendo questo colpo in me riserbato”.¹⁶

Il titolo ci suggerisce anche che per ottenere questo effetto gli attori hanno la libertà di cambiare la direzione del finale dello spettacolo. Tra gli attori compare un'unica attrice, Lidia, che dentro il gioco spettacolare ha un certo potere registico: il compito di fare eventuali cambiamenti sulla trama è soprattutto suo.

L'altro atto unico recitato dagli attori professionisti racconta la storia d'amore di Rovenio ed Arminia. Il drammaturgo-regista di questo secondo spettacolo è sempre Lelio che prepara il testo spettacolare con lo stesso scopo di mettere in trappola a Rovenio. È interessante che anche qui compaia una sola donna, questa volta Arminia, che oltre ad essere attrice, mette in scena la propria figura vera, la propria vita.

Come ho detto, lo scopo finale è lo stesso per tutti e due gli spettacoli nello spettacolo, ed anche il modo della loro preparazione è molto simile. Nel secondo atto, prima di vedere gli spettacoli, Lelio e Arminia raccontano la loro storia, e questo *racconto* o *fabula* costituisce, anche se non in modo uguale, la trama degli spettacoli. Questi brani sono testi autonomi nella commedia: secondo me possiamo considerarli una forma „primitiva” o rudimentale degli scenari o canovacci usati in genere dai comici dell'Arte.

La differenza tra le due forme è che le fabule raccontate dai protagonisti andreiniani sono molto sintetiche, riguardano solo l'azione centrale; mentre gli scenari sono descrizioni progressive degli avvenimenti da scena a scena, dove si trovano anche delle intere parti che non hanno nessun rapporto diretto con l'azione centrale o base dello spettacolo: come per esempio i lazzi.

Gli elementi che completano la fabula o l'azione centrale, sono molto spettacolari e hanno il compito di ottenere un maggior effetto comico; oppure riguardano la storia personale dei protagonisti secondari. Nel nostro caso, possiamo vedere come avviene questo completamento e quale sarà l'effetto ottenuto dagli spettacoli.

A prima vista non c'è nessuna differenza tra i due atti unici nonostante il fatto che il primo sia recitato da dilettanti, il secondo da professionisti. Anche gli accademici sono diventati veri attori dopo aver imparato i „trucchi” dell'Arte, come vedremo più avanti. Esiste però una notevole differenza nel modo di usare la fabula ovvero lo scenario „primitivo”, e nei modi dello smascheramento e del riconoscimento (guarigione).

¹⁶ Ibidem

Nel primo spettacolo (III° atto) vediamo una storia molto semplice, senza elementi secondari o superflui dal punto di vista della fabula centrale: Graziano vuole sposare suo figlio, Narciso, e chiede in moglie per lui la figlia del Magnifico. Magnifico gliela concede, ma prima vorrebbe sapere che cosa ne pensa Lidia. Lidia nel frattempo è corteggiata sia da Narciso che da Medoro, un capitano millantatore, ed i due avversari vorrebbero lottare per lei. Quando la lotta comincia, uno dei vecchi dice a Lidia di mettere pace tra i due, scegliendo lei tra i giovanotti. A questo punto la donna dice di non voler nè l'uno nè l'altro, perché ama un terzo, e comincia a raccontare la propria storia vera, che abbiamo già conosciuto nell'atto precedente.

Naturalmente anche qui ci sono personaggi secondari, ma tutti hanno il loro compito ben definito nell'organizzazione della storia. Così per esempio il Mantovano compare per parlare con Narciso e bussare alla porta di Lidia.¹⁷

La storia di Lidia e Lelio non è messa in scena direttamente, tramite azioni, ma è solamente raccontata dalla stessa Lidia. Suo padre, Rovenio, che assiste allo spettacolo, la ascolta con spavento e dispetto e cerca di interrompere la rappresentazione, mentre gli altri lo tranquillizzano dicendo „che questa è commedia”,¹⁸ si tratta quindi di una storia inventata. Non riuscendo più a trattenersi dalla rabbia, vuole ammazzare sua figlia per il tradimento. La commedia ridicola diventa quasi una tragedia sanguinosa soprattutto perché anche Zelidoro, padre di Lelio, sapendo che la storia recitata è quella che racconta la morte di suo figlio e riconoscendo in Rovenio il suo nemico Durante, vuole vendicarsi della perdita di suo figlio. A questo punto interviene Lelio-Mirindo dicendo:

„Signori, deponete i ferri, uditemi, che sarete contenti, poiché è contro il decoro e fuor de' precetti che la commedia sia di mesto fine”.¹⁹

Naturalmente i padri fanno la pace e i giovani possono sposarsi. L'armonia è ricostituita grazie alla comedia virtuosa d'incerto fine, „che sì bel fine e inaspettato ha partorito”.²⁰

Nel quinto atto possiamo assistere al secondo spettacolo recitato dai comici professionisti. Qui la storia vera di Arminia-Florinda e Rovenio-Durante è raccontata tramite azioni sceniche, così possiamo rivedere la narrazione del secondo atto in forma teatrale. Solo i nomi dei personaggi sono cambiati e l'azione centrale è completata da scene „superflue” o di bravura attorica.

Nello spettacolo Pedante, divenuto povero a causa di un fallimento, vuole maritare sua figlia, Arminia, dandola per consorte a Ceccobimbi, ricco giovanotto,

¹⁷ Vedi 7. scena del III. atto, in op. cit. pp.56-58.

¹⁸ Op. cit. p. 60.

¹⁹ Op. cit. p. 61.

²⁰ Op. cit. p. 63.

sperando che così la figlia possa vivere una vita più tranquilla. Arminia dice di ubbidire al padre benché sia innamorata di Alfesimoro, giovane studente. Vedendo che la figlia ama un altro uomo di buone condizioni economiche, Pedante cambia idea e concede la mano di lei ad Alfesimoro, ma avverte sua figlia che, nel caso che succeda qualsiasi disastro in questo secondo matrimonio, la avrebbe uccisa con le proprie mani. Alfesimoro però nella realtà non vuole sposarsi, il suo scopo è solo quello di „godere” la donna e poi andarsene via. Ottenuto quello che desiderava, fugge mandando una lettera al Pedante in cui tra l'altro scrive: „Come il diamante è falso, così falsa è fede ch'io diedi a vostra figliuola d'esser suo consorte...”. Il padre, vedendosi essere „burlato”, uccide la figlia. Lo spettacolo a questo punto si interrompe perché l'attore (Fabio) che recita la parte di Alfesimoro, è sparito.

Ma prima di darne il motivo, vediamo come è organizzata questa commedia e come funziona la sua trappola.

In questo spettacolo, oltre ai personaggi principali ci sono anche quelli „secondari”, come il servo di Pedante, Tartaglia, che parla balbettando; Adriano, il servo di Alfesimoro; oppure un pasticcere, un ortolano, un cuoco ed altri ancora che portano i loro prodotti per la festa nuziale. Le scene in cui compaiono, in genere, sono superflue dal punto di vista dell'azione centrale, tranne quella in cui Adriano che ha il compito ben definito di portare la lettera al suo destinatario.

Queste figure secondarie, assieme a quella del Pedante, sono le più ridicole,²¹ soprattutto per il loro linguaggio. Tartaglia balbetta, mentre Pedante usa una lingua maccheronica; gli altri parlano diversi dialetti come il bergamasco, il milanese, il bolognese, il francese maccheronico. Le scene in cui li vediamo sono di carattere spettacolare; a causa di questi elementi lo spettacolo degli comici professionisti è diverso da quello dei dilettanti, e il loro effetto ridicolo o comico viene interpretato continuamente dagli spettatori.

Usando la metafora dello stesso Andreini, questi elementi sono „il vaso di miele” dove il medico (drammaturgo) mette „l'amara bevanda” o medicina (la commedia) per renderla cara all'infermo.²²

Questa seconda trappola funziona in modo diverso perché qui Rovenio, „l'infermo”, in parte già iniziato al teatro, si riconosce da solo nella vera storia nascosta dietro la finzione. L'unico aiuto diretto al riconoscimento è la scena in cui Pedante ferisce Arminia, e Tartaglia, vedendo la donna piena di sangue, la chiama

²¹ Per quello che riguarda il personaggio del Pedante, esso è una parte ridicolosa secondo la tipologia delle commedie dell'Arte, un tipo fisso che oltre di avere un ruolo importante nella storia prende parte anche del dare un effetto ridicolo allo spettacolo.

²² Cfr. Giovan Battista Andreini, *Lo Schiavetto*, Pandolfo Malatesta, Milano, 1612. Edizione moderna in *Commedie dei comici dell'Arte*, op. cit. 1982, p. 59.

Florinda, che, come sappiamo, è il nome vero di lei. Rovenio vuole pagare gli attori e soprattutto Arminia, sua amorosa tradita ma non ancora riconosciuta, per la sua guarigione, e confessa il suo errore. La sua confessione comincia con una definizione della commedia che è un segno chiaro della sua iniziazione avvenuta: „Sappiate, signori, che la commedia alfine altro non è ch'un epilogo di ravvolgimenti umani, ond'avviene che sovente, sotto la scorza di quella favola, si rappresentano or di questo, or di quello, i casi più veri”.²³

Rovenio-Durante con la sua confessione fa un epilogo „vero”, che serve al padre di Arminia-Florinda, Oliviero, attore che recita nella commedia la parte di Ceccobimbi, per riconoscersi a sua volta; anche lui vuole vendicarsi per la perdita di sua figlia. Ma noi spettatori sappiamo già, grazie a Lelio, che una commedia per forza deve avere un lieto fine, e sarà così anche questa volta: si fa la pace e si ricostruisce l'armonia.

È proprio questa scena ad ospitare anche il terzo „spettacolo” che prima ho chiamato *commedia non realizzata*: una storia che viene raccontata due volte, da due diversi punti di vista. Nella seconda scena del primo atto è Filino a raccontarla a Rovenio, dal punto di vista di Solinga-Dardenia. La giovane romana, come dice Filino, non poteva essere la consorte del suo Partenio perché sua madre avara non voleva darla per moglie ad un giovane povero; anzi lo ha minacciato di morte se non fosse partito da Roma. Dopo la partenza di Partenio anche Dardenia è scappata, con l'aiuto di Filino, sotto il nome di Solinga per cercare il suo amore. Così sono arrivati a Venezia, dove la storia della donna continua con il corteggiamento di Rovenio.

L'altro pezzo della stessa storia viene raccontato da Fabio-Partenio nel quarto atto, dal proprio punto di vista. Veniamo a sapere che dopo un po' di tempo Partenio è tornato a Roma rischiando anche la morte, ma non ha trovato la sua amorosa, e perciò si è rimesso in viaggio. Ha studiato e adesso fa il mestiere dell'attore.

I due amanti si incontrano qui, ma in questo caso non c'è bisogno di uno spettacolo vero per il riconoscimento perché nessuno dei due vuole nascondere più di tanto la propria identità, anzi, il loro obiettivo è appunto di ritrovarsi finalmente. Solinga-Dardenia, essendo spettatrice del secondo spettacolo, riconosce il suo amoroso, che recita la parte di Alfesimoro. Quando si interrompe lo spettacolo è proprio lui che dovrebbe entrare in scena, ma è con la ritrovata Solinga-Dardenia.

²³ Op. cit. p. 96.

Di questa commedia non realizzata vediamo tramite azione scenica solo l'ultima scena, quella del riconoscimento, „condita” con la lotta tra il geloso Rovenio e Fabio. È questo „lo spettacolo” di cui dice uno degli spettatori: „Oh tiolè, vardè de grazia come nu., nel far far comedie, scoverzemo che'sto mondo altro non è che una commedia, ...”²⁴

Questa frase sbiadisce i confini fra il mondo reale e quello finto, ed esprime anche un concetto caro ai comici dell'Arte, che nel caso di Andreini, oltre le definizioni citate di Rovenio, si esprime così: „... la piazza altro non è che il teatro de' fatti mondani, e i recitanti sono quelli che, stracchi de' fatti loro, ad altro non attendono che a recitar de gli altri i casi”.²⁵

L'elemento costitutivo di *Le due comedie in comedia* è proprio questa mancanza di confine tra teatro e vita, o per meglio dire confusione tra realtà e finzione. Vediamo che i personaggi si mascherano e vivono nella menzogna. Diventano così attori delle commedie della vita e recitano senza neanche comprendere che la loro vita sia pura finzione. Nel vivere quotidiano le loro azioni „sceniche” non vogliono però ammaestrare, servono piuttosto a nascondere i frammenti della verità. Sembra che solo il teatro abbia il potere di esprimere la verità, sia l'unica attività virtuosa e sincera.

Questa è anche l'opinione del nostro malato spettatore iniziato, espressa nella definizione più complessa della commedia:

„Commedie fortunate, poiché a voi sole è concesso in teatro scherzando toccar al vivo i fatti più occulti delle cose, anzi de' cuori, disponendo talor a pietà i più dispietati, e con gioia unir quelle cose che parevano più disunite e disperate. Fortunato chi le commedie inventò, chi le recita, ma assai più chi le ascolta; poiché di tanto gran documento si fanno a parte”.²⁶

Fino a questo punto abbiamo visto la teoria realizzata o sperimentata nella pratica: la funzione e l'effetto del teatro. Abbiamo assistito alla conversione al teatro di Rovenio; abbiamo osservato la nascita dello spettacolo. Nelle seguenti pagine vedremo invece brevemente come vengono teorizzate o, per meglio dire, verbalizzate le soluzioni empiriche, ovvero la pratica dell'Arte.

Il nostro punto di partenza è una frase di Fabio-Partenio: „...la lunga essercitazione sovente fa quanto una buona teorica”.²⁷ Questa frase lega direttamente i due tipi d'esperienza attorica: quella dei dilettanti e quella dei professioni-

²⁴ Op. cit. p. 95.

²⁵ G. B. Andreini, *Lo Schiavetto*, op. cit. p.60; A' benigni lettori.

²⁶ Op. cit. p. 99.

²⁷ Op. cit. p. 46. Questa frase potrebbe essere anche il nostro punto di arrivo, come una legge del sapere teatrale.

sti. Teoria e pratica hanno lo stesso peso nel gioco teatrale, la strada da percorrere è la stessa, solo il punto di partenza può essere diverso.

In *Le due comedie in comedia* Andreini fa vedere l'itinerario percorso dagli accademici, ma il metodo di lavoro dei comici dell'Arte resta nascosto. Il segreto professionale degli ultimi però, grazie alla frase di Fabio, non è più un vero segreto: se la strada è uguale, tramite l'osservazione di una, si svela il segreto dell'altra.

Come abbiamo già visto, gli accademici hanno imparato come si deve improvvisare. Questa improvvisazione però non nasce dal nulla, il livello verbale non viene creato sul palcoscenico. Nel primo atto Rovenio dice a Filino di chiamare gli accademici: „perch'io voglio, doppo aver desinato, che si reciti la commedia che all'improvviso recitar volete, benché io sappia che Lelio averà ad ogni recitante data alcuna *cosa di gentile*; ma non vuol dirlo, perché cosa inaspettata è più grata”.²⁸

Questa *cosa di gentile* è il testo che gli accademici hanno dovuto imparare per usarlo in qualsiasi spettacolo. Questo è il testo di cui si parla ancora una volta nella nostra commedia, prima del primo atto unico:

ROVENIO [...] Messer Filino, la vostra parte?

FILINO Eccola in scritto nel foglio, ma stampata poi nella mente.

ZELANDRO E voi Gilenio, voi Tibrino, voi Alfesimoro, voi Riccardo, Rubenio, Terbuono, Lucrano, come vanno le cose?

FILINO Benissimo, signor, ed ecco come ogni Accademico ha la sua parte in mano e tra sé la va ruminando.²⁹

In questo brano possiamo vedere come si preparano gli attori; i numerosi nomi di Filino significano che questo attore potrebbe fare la sua parte (quella dell'innamorato) in qualsiasi spettacolo, usando gli stessi testi imparati a memoria. C'è un rapporto diretto tra questa testimonianza testuale e quella della *Supplica* di Barbieri, l'unica differenza è che qui possiamo *vedere* la preparazione attorica.

Chiaramente nel testo de *Le due comedie in comedia* si parla della creazione del livello verbale dello spettacolo, mentre gli altri segreti – quelli che riguardano i movimenti e i gesti attorici – sono segreti „aperti”, perché gli spettatori presenti *vedono* lo spettacolo e non hanno bisogno di *sentire* con aiuto delle parole *come* recitano gli attori.

²⁸ Op. cit. p. 30.

²⁹ Op. cit. p. 42.

La scuola degli attori

Le due comedie in comedia ci fornisce delle testimonianze sul teatro, sulla teoria e pratica, rendendo presente lo spettacolo assente. Andreini in questo testo cerca di fissare tutto che riguarda la sua *arte*, creando degli elementi descritti e dei metodi nascosti un vero monumento, o per meglio dire manifesto.

La commedia analizzata a mio avviso è soprattutto un documento da interrogare per poter rispondere alle nostre domande che riguardano il teatro dei comici dell'Arte. Una chiave di lettura per capire il carattere documentario di questo testo potrebbe essere appunto il termine „arte”. Infatti Andreini parla continuamente della sua arte come di una cosa alta e nobile; un'attività che produce „oggetti” culturali, o estetici; questa attività però richiede certe esperienze tecniche (trucchi del mestiere) basate sull'abilità.³⁰

Arte per lui significa sia attività artistica che mestiere; gli attori – uniti in *arte* ovvero in fraterna compagnia – che praticano questa *arte* sono „alfieri di virtù”, „cima d'uomini”, „professori di lei (commedia)”;³¹ sono quindi degni di rispetto. Nel mondo immaginario di Andreini i comici non sono più strani mercanti delle azioni umane, ma hanno il loro compito preciso e molto utile nella società: quello di insegnare.

Questa commedia può essere vista come una scuola, in cui oltre di insegnare alle virtù, si cerca di far vedere i segreti del mestiere teatrale: gli attori, come Lelio o Fabio, sono *professori* delle commedie; praticando la loro arte danno „istruzioni” ai non iniziati sui trucchi dell'arte. Questa istruzione avviene sia dentro lo spettacolo che fuori: noi spettatori siamo anche studenti che, vedendo gli esempi dei personaggi finti diventati attori nel teatro del teatro, portemmo, volendo, essere attori. Potremmo quindi fare quest'*arte*.

A fine di conclusione vediamo di che cosa parla questo manifesto della scuola degli attori: La funzione e lo scopo del teatro è quello di dilettere giovando, o meglio dire giovare diletstando, facendo vedere nello specchio dello spettacolo i vizi degli uomini. Essi possono riconoscersi in questo specchio e così risolvere i loro problemi.

Professando l'arte comica, gli attori consentono al miglioramento del mondo; inventando storie finte da quelle vere riescono ad essere drammaturghi della vita reale.

³⁰ La parola *arte* ha appunto questi significati secondo i vari dizionari: arte come attività da cui nascono prodotti culturali; attività umana fondata sullo studio o sull'esteriorità ovvero mestiere; abilità; organizzazione di artigiani (attori) per difendere i propri interessi economici.

³¹ Op. cit. pp. 67, 73, 69.

L'attore è capace di recitare in qualsiasi spettacolo, in qualsiasi momento; per fare questo non ha bisogno di una lunga preparazione,³² perché è sempre pronto, sia dal punto di vista del testo che da quello del movimento: questo è il suo compito, questa è la sua *arte*.

Tutti possono essere attori, basta conoscere la teoria mescolata con la pratica. Dopo aver imparato questi segreti basta studiare un altro „libro”, quello del Mondo.

La scuola degli attori usa gli stessi libri del Goldoni: Teatro e Mondo. Il buono studente dell'arte attorica impara da questi „libri” il sapere con cui può praticare la sua *arte*. La drammaturgia scritta di Goldoni, e quella recitata dai comici dell'Arte hanno le stesse leggi, solo che di quest'ultima abbiamo meno notizie, o spesso, come abbiamo visto, le notizie sono nascoste nei testi letterari.

³² La preparazione – tra l'altro continua – è una fase che non precede direttamente lo spettacolo, ma avviene molto prima, come abbiamo visto sia tramite il testo di Barbieri che quello di Andreini.

IL CARATTERE *AULICO* DELLA CULTURA ARCHITETTONICA DELL'UMANESIMO

„Du monde de la ville [urbs]
on est passé au monde de la cour.”

Alonso García¹

È un fatto abbastanza sorprendente che nelle *città ideali* dei primi trattati di architettura rinascimentali manchi l'università, l'istituzione forse più *moderna* del Medio Evo. I teorici dell'architettura, tra i quali troviamo anche un umanista – Leon Battista Alberti –, tralasciano sia l'istituzione che l'edificio dell'università dalle loro città/Stati ideali, e il motivo non è una semplice dimenticanza. Questa omissione è sintomo di quel cambiamento che vede la città (medievale) trasformarsi in uno Stato (del principe). Nel nostro presente studio vorremmo dimostrare in che modo le teorie dell'architettura quattrocentesche servano la nuova concezione del potere, basando il loro ottimismo sulle ambizioni architettoniche di un *signore*.²

I. Dalla città medievale alla città del *signore*

Studiando le descrizioni delle città nei trattati di architettura rinascimentali, forse non si sbaglia se in esse si riconosce la struttura idealizzata della città tardo medievale. I compilatori dei testi, cioè gli architetti del '400, cercavano di tralasciare gli errori della loro *città ideale* e di risolvere i problemi della *città reale* dell'epoca. Questa loro città non è quella del presente, ma è del prossimo futuro, e nasce appunto dalla negazione della città di allora, ereditata dal Medio Evo.

Le strette vie tortuose e sporche vengono sostituite da un sistema regolare (a scacchiera o radiale) della nuova città, vengono risolti i problemi dell'irrigazio-

¹ Questa constatazione, che caratterizza l'intera cultura dell'Umanesimo fatta da Alonso García, si trova nella sua critica sulla traduzione dell'*Etica Nicomachea* di Leonardo Bruni. Su questa critica di García cfr. Jacques Le Goff, *Les intellectuels au Moyen Age*, (Le temps qui court), Paris, Éd. du Seuil, 1965, p. 181 sgg.

² Il problema era esaminato in un mio saggio pubblicato nel volume *Város és egyetem*, Carmen Seculare II. a cura di Imre Garaczi e István Szilágyi, Veszprém, 1998, pp. 223–242. Il presente studio è una versione abbreviata del saggio citato.

ne, delle fognature e del traffico. I mestieri sporchi e puzzolenti vengono cacciati dal centro alla periferia della città. La collocazione nel tessuto urbano degli edifici pubblici e privati, profani ed ecclesiastici, rispecchia una struttura sociale ben definita, che in ogni modo si trova sulla Terra e non in Cielo, è laica e non teocratica, è gerarchica e non egualitaria.

Il programma della nuova città tuttavia è basato su una concezione storica e non mitica, in quanto l'archetipo della città è la Roma antica³ e non un modello astratto come la Gerusalemme Celeste. Questo è vero anche se per gli architetti il modello non è l'Urbe antica archeologicamente concreta, ma piuttosto quella che si ricostruisce in base alle descrizioni date dagli autori antichi come Vitruvio.

Non si tratta neanche di una pura ricostruzione della città antica, in quanto gli autori sono sostanzialmente architetti e non archeologi. La concezione della città, in effetti, parte dalla realtà e conserva molti elementi della città dell'epoca: ha la cinta muraria, sulla piazza principale tante volte si trova la cattedrale (tante volte invece il palazzo del *signore*), mentre sulle piazze minori – davanti alle chiese dei frati predicatori – si trova il mercato del grano, della verdura, eccetera. Una parte degli edifici è ereditata dal Medio Evo (*postribolo*, prigione, ecc.), un'altra reinventata dall'antichità (*basilica*, *palestra*, ecc.) ed ancora un'altra è invenzione dell'epoca (la fortificazione). Ma tutto questo è inserito in un sistema razionale ed umano, determinato dalla volontà di costruire l'ottima struttura urbana per la società cittadina (cioè di Stato). È dunque un programma determinato dai principi storici e morali degli umanisti.

D'altra parte, il programma viene caratterizzato dal lealismo degli autori al sistema governativo dell'epoca e, addirittura, al *signore*. Dalla concezione della città infatti, manca l'aspirazione a qualsiasi cambiamento radicale della società attuale, e quindi tra questi teorici non si trovano dei riformatori e nemmeno dei rivoluzionari sociali. Con i loro metodi razionali vogliono servire la società, che ritengono come un fenomeno oggettivamente dato, con le differenze tra i ceti sociali e con le guerre tra le città (tra gli Stati). La loro città serve a soddisfare quanto più possibile le esigenze dei cittadini, ed è dunque un razionale complesso di edifici, strade e piazze, una totalità ideale ma realizzabile. Ed è appunto quest'aspirazione alla costruzione reale che dà un carattere ottimista ai programmi e li distingue radicalmente dalle utopie. Ma nello stesso tempo li lega al *signore*, in quanto gli architetti-teorici attendono la realizzazione delle loro città dal sov-

³ Nella terminologia dell'Alberti, per città viene usata la parola *urbs*, che nel latino classico denotava esclusivamente la capitale dell'Impero. Per la città dell'Alberti cfr. Luigi Del Fante, *La città di Leon Battista Alberti*, Firenze, Alinea, 1982, p. 60 sgg; quanto al problema della terminologia cfr. Richard Krautheimer, *Alberti and Vitruvius*, in *Studies in Early Christian, Medieval, and Renaissance Art*, New York-London, 1969, p. 323 sgg.

rano. Così la città ideale esprimerà non solo il carattere umanistico ma anche *aulico* della concezione architettonica del primo Rinascimento.

II. L'umanista come *cortegiano*

L'umanista non è un professore di università o, per meglio dire, non lo è per eccellenza. È un letterato, latinista (non necessariamente anche grecista), filologo, oratore, storico e maestro di scuola. Contrariamente al suo predecessore, all'*intellettuale* del Medio Evo, la scena della sua attività non è tanto l'università, quanto piuttosto la corte papale o signorile, oppure, poiché insegna, la scuola privata. Già il nome *umanista*, che deriva dall'espressione *studia humanitatis*, è in relazione con l'insegnamento, in quanto nel Quattrocento esso serviva a definire un docente di certe discipline, come retorica, grammatica, storia, poesia ed anche etica basate sugli studi dei testi antichi (Cicerone, Quintiliano, ecc).⁴ Lo studio di certe discipline era concepito come tale da creare l'uomo. Leonardo Bruni, ad esempio, trattando il sistema degli *studia humanitatis*, loda prima di tutto le scienze etico-politiche in confronto alle indagini scientifiche.⁵ Anche l'Alberti sottolinea l'importanza delle *lettere* nella formazione del gentiluomo.⁶

In queste opere di umanisti, che si occupano dei problemi didattici, non troviamo alcuna allusione all'insegnamento universitario. Questa mancanza non significa che gli umanisti non sarebbero stati attivi anche come docenti universitari. In Italia, dove le tradizioni della scolastica non erano talmente forti come in Francia, gli umanisti poterono giungere lentamente alle università. Coluccio Salutati, ad esempio, ottenne la cattedra di retorica all'Università di Bologna (successore in questa sede di Pietro de Muglio), e vi insegnava greco anche Francesco Filelfo. Questi lo troviamo poi fra i professori dell'Università di Padova, dove il greco lo insegnavano anche Guarino da Verona, Vittorino da Feltre e Demetrio Calcondila, e tra i professori dell'Università di Roma, insieme a Teodoro Gaza e Giovanni Argiropulo.⁷ Sarebbe un errore pensare che all'epoca ci sia qualche

⁴ Cfr. A. Campana, *The origin of the Word Humanist*, „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes”, IX (1946), pp. 60-73; P.O. Kristeller, *Renaissance Thought: The Classic, Scholastic and Humanist Strains*, New York 1961, pp. 110-111 e p. 160, nn. 61 e 61a; M. Baxandall, *Giotto e gli umanisti*, Milano, 1994, p. 23 e n. 1.

⁵ H. Baron, *Leonardo Bruni Aretino. Humanistisch-philosophische Schriften*, Leipzig-Berlin, 1928, pp. 5-19.

⁶ Nel primo libro del trattato *Della famiglia* dice Leonardo, uno degli interlocutori del dialogo: „E chi non sa la prima cosa utile debbono essere le lettere? Ed è intanto la prima, che per gentiluomo di sangue, senza lettere sarà rustico reputato.” Ed. Girolamo Mancini, Firenze, 1908.

⁷ Per le università dell'età dell'Umanesimo è fondamentale Le Goff, *Les intellectuels au Moyen Age*, cit., p. 173 sgg.

conflitto tra università e corte signorile e che la scelta di un umanista tra le due attività possa essere in qualche modo conseguenza di un tale conflitto. In effetti i principi rinascimentali risultano sostenitori delle università. I Visconti e poi gli Sforza erano mecenati dell'Università di Pavia ed allo stesso modo gli Estensi di quella di Ferrara, nominandovi professore Teodoro Gaza, il miglior grecista dell'epoca. Quando nel 1472 Lorenzo de' Medici fece trasferire a Pisa l'Università di Firenze, vi fondò la cattedra della poesia, della retorica, della matematica e dell'astronomia.

D'altro canto non possiamo dire che gli umanisti *abbiano occupato* le università, prima di tutto perché probabilmente non l'anno voluto fare. Senza dubbio, nei primi tempi non poteva essere facile rompere il massiccio dominio della scolastica, anche se a Sud delle Alpi la sua tradizione non era talmente forte come a Parigi o ad Oxford. Comunque, l'umanista non volle prendere la posizione del professore medievale almeno per due motivi.

Prima di tutto perché l'università dell'epoca era un'istituzione ormai abbastanza diversa da quella medievale. Aveva perso la posizione privilegiata nell'insegnamento delle *artes* avuta nel Medio Evo. Con l'aumento delle nuove fondazioni, l'università *internazionale* viene sostituita dalle università *nazionali*. Poi nasce la scuola degli umanisti spesso sovvenzionata dal principe, come la famosa Casa Giocosa di Vittorino da Feltre.⁸ Gli umanisti trovano dunque una forma alternativa per l'insegnamento che corrisponde al carattere elitistico del loro programma. Quando gli autori nei loro trattati (oltre il citato *De studiis et litteris liber* di Leonardo Bruni alludiamo al *De educazione liberorum* di Maffeo Vegio da Lodi e al *De ingenuis moribus* di Pier Paolo Vergerio) parlano dei problemi dell'educazione, il loro discepolo è un gentiluomo o una gentildonna. Sebbene gli studenti della scuola di Vittorino, ad esempio, vi siano pervenuti da diversi ceti sociali, anzi, anche dall'estero, non è da dimenticare che dal 1423 la frequentavano Ludovico, Carlo, Gianlucido e Margherita, figli del marchese Giovan Francesco Gonzaga.⁹

⁸ La vita di Vittorino è pubblicata in F. Prendilacqua, *De vita Victorini Feltrensis*, ed. Giuseppe Brambilla, 1871. Per la scuola di Vittorino cfr. *Il pensiero pedagogico dell'Umanesimo*, a cura di E. Garin, Firenze, 1958, p. 504 sgg.

⁹ Come constata giustamente il Garin, "...l'attenzione di gran parte della trattatistica pedagogica dell'Umanesimo è indirizzata alla formazione del *signore*, di colui che appartiene alla classe dirigente, o che governerà come principe lo Stato." E. Garin, *Educazione umanistica in Italia*, Bari, 1971, p. 66, n.4.

III. Gerarchia sociale e struttura urbana

I teorici cercano di mantenere l'equilibrio tra i principi umanistici e la ragione pratica che è conseguenza del compromesso realizzato dall'umanista con la realtà attuale. La concezione formata dalla società è sostanzialmente conservatrice, ed i suoi elementi sono: una posizione leale verso il principe, la simpatia per un'aristocrazia colta e la paura dalla plebe. Vi possono essere differenze tra le opinioni dei singoli autori, ma il loro programma è dedicato unanimamente al sovrano, identificato con lo Stato.

Questa concezione è basata sulla convinzione che lo Stato è l'espressione dell'ordine divino rappresentato dal principe. Alberti, ad esempio, distingue due tipi di sovrano, cioè il re/principe e il tiranno. Ambedue rappresentano lo Stato, ma la loro differenza sta nel fatto che il primo regna secondo la volontà dei sudditi mentre l'altro contro di essa („se cioè rassomigli di più a colui che governa in modo giusto e santo, non conculcando la volontà altrui, spinto dal desiderio di beneficiare i concittadini non meno che dal proprio tornaconto personale, ovvero a chi regola i suoi rapporti coi sudditi in modo che questi gli debbano obbedire anche contro voglia”).¹⁰ Il problema che deriva dalla forma della monarchia è quello del rapporto tra il castello-fortezza (*arx*, *rocca*, *fortezza*) signorile e la città. Il problema non è soltanto di carattere architettonico in quanto tocca il delicato rapporto fra il signore/principe e la città. La collocazione dell'edificio, secondo l'Alberti, dipende appunto dal tipo della monarchia. Il signore *buono*, cioè che governa *in modo giusto e santo* (che può essere re [*rex*] oppure principe [*principes*]), ha il suo castello (*regum aedes*; *principium aedes*) in mezzo alla città, mentre invece la rocca del tiranno (*arx*) sta in un posto né dentro, né fuori la città.¹¹ La descrizione dei due edifici potrebbe esprimere addirittura il contrasto tra lo stile elegante „all'antica” e quello rozzo del Medio Evo. Nel primo caso vengono usati termini classici provenienti da Vitruvio: la sala più elegante del castello è la *basilica* che serve da tribunale (*ubi et princeps ius dicturus ad tribunal sedem statuatur*), la sala da pranzo è il *triclinium*, ecc. La rocca invece è minacciosa, robusta e rigida (*minax aspera rigidaque*) e serve alla difesa contro il nemico esterno ed interno. In mezzo alla rocca si trova una torre (una rocca interna) che,

¹⁰ „illiusne similem, qui sancte pieque imperet volentibus quive non magis suis emolumentis quam suorum civium salute et commodis moveatur, an contra eiusmodi, qui sibi paratam esse cum subditis velit rem, ita ut etiam invitis imperet.” L.B. Alberti, *L'architettura* [*De re aedificatoria*], Milano, 1966, V.1, pp. 332-333.

¹¹ „Nam regum quidem aedes in media urbe aditu facilis, ornatu venusta, lautitie elegans magis quam superba sit concedet; tyranno autem non aedes magis quam arx locanda est, ut sit neque in urbe neque ex urbe.” *De re aed.*, V. 3, ed. cit. p. 347.

grazie a un ponte levatoio (*pons mobile*), può essere difesa. Questi due tipi di edifici non caratterizzano nettamente i due tipi del potere in quanto anche il re/principe ha bisogno tante volte di una fortezza e, viceversa, anche il tiranno deve avere una dimora più comoda in città.

Il problema della collocazione dell'edificio signorile si osserva anche nelle altre teorie dell'epoca. Filarete progetta la sua città per il *signore*¹² ed anche lui concepisce due tipi di edifici, il palazzo di città e la fortezza (*rocca*), che si trova fuori la cinta muraria. La fortezza (*fortezza* o *rocca*) nella concezione antropomorfica di Francesco di Giorgio è come la testa del corpo umano: con la perdita della fortezza cade la città. Il palazzo signorile anche in questa città si trova a lato della piazza principale.

Il palazzo signorile, come centro laico del potere, ha il suo riferimento ecclesiastico nella chiesa principale. I teorici la mettono al centro della struttura urbana che non è un'innovazione rinascimentale ma piuttosto l'accettazione della tradizione gotica. È sintomatico che alcuni autori usino ancora la parola *cattedrale* proveniente dalla terminologia gotica. La funzione e la forma dell'edificio però sono ben lungi da quelle della tradizionale chiesa medievale. L'idea del *tempio cristiano* (l'Alberti lo chiama *templum*) nasce da una nuova concezione della religione e della bellezza. Questo tempio, sia con la sua posizione che con la forma, doveva esprimere la perfezione dell'universo creato da Dio. È *la massima venerabilità e maestà* perché l'Alberti consiglia di situare il tempio al centro della città e, se è possibile, su un'altura („templum maximum media in urbe fortassis commodius, seductum autem a conferta civium multitudine et frequentia honestius, colle dignius...")¹³ Il *rito solenne* che vi è celebrato (l'Alberti non usa la parola *messa*) è probabilmente diverso dalla liturgia convenzionale, e serve – insieme alle emozioni create dalle bellezze architettoniche – a far riconoscere l'importanza della virtù contro il male. I sacerdoti (*pontifex*, *summus antistes*) sono anche ufficiali dello Stato (oltre che della Chiesa), similmente ai senatori, ai giudici e ai capi militari, ed hanno i templi e monasteri come *accampamenti* (campi militari) nella loro guerra contro i vizi.¹⁴

¹² Il nome *Sforzinda* della città è una diretta allusione al duca di Milano, Francesco Sforza; del resto è l'unico esempio nella trattatistica di architettura in cui la futura città viene denominata. Il modello fu probabilmente l'antica Alessandria e la leggenda dell'architetto Dinocrate che viene citato in base alla descrizione di Vitruvio (*De architettura*, II.1.) *Trattato di architettura*, Milano, 1972, p. 12 sgg.

¹³ *De re aed.* V. 6, ed. cit., p. 359.

¹⁴ „Quid pontifex? Huic quidem non templum solum, verum et quae illi sunt castrorum instar, apprime conveniunt, quando militiam et pontifex, et qui sub pontifice sacris administrandis addicti sunt, acrem et laboriosam agunt, [...] virtutis adversus vitia.” *Ibidem*.

I monasteri, in questa concezione, vengono descritti come *roccaforti* della religione dove vivono quelli che si dedicano ad una 'vita di pietà e di virtù'. Secondo l'Alberti, ci sono monasteri dove *studiosi* (solo monaci?) si occupano anche della filosofia e della teologia. Non risulta chiaro il rapporto tra le dottrine umane e divine, cioè tra filosofia e teologia, ma è tuttavia importante che la filosofia ha una funzione importantissima e cioè, per quanto sia possibile, condurre l'uomo ad una vita perfetta (*caetus hominum ad vitam omni ex parte perfecta, quoad in se sit, perducere*. V.7). Per ottenerla esistono due *mezzi*, cioè la virtù e la verità. Queste due categorie segnano due discipline della filosofia, l'etica e le scienze naturali.

È da osservare che, quando l'Alberti definisce il monastero come centro *scientifico*, tra gli studi ivi praticati non menziona quelli di lettere. Si tratta infatti di studi che fanno conoscere *i fenomeni e le leggi naturali* e; quanto alla filosofia, possiamo ipotizzare piuttosto la teologia oppure la tarda scolastica, nella quale dominavano problemi dottrinali.¹⁵

Sembra che la vera istituzione dell'insegnamento degli *studia humanitatis* vada cercata in un certo tipo di accademia, che l'Alberti concepisce in base all'antica *palestra* dei Greci. È un edificio munito di un cortile porticato che ne rende possibile il comodo uso sia d'inverno che d'estate.¹⁶ Vi si trovano studiosi che disputano su problemi di filosofia (*ubi philosophantes disputando versantur*) e si dilettono negli *studi liberali* (*qui studiis bonis delectentur*). Senza dubbio qui si svolge anche un'attività di insegnamento, perché l'Alberti parla dei *professori* (*artium professores*). Possiamo ipotizzare che gli studi praticati in questa *palestra* siano gli *studia humanitatis*.

Concludendo, possiamo dire che la palestra albertiana non è un'università, ma piuttosto la scuola degli umanisti, l'archetipo delle accademie. La sua attività non è legata strettamente alla città, come anche la sua cultura è di carattere aristocratico e, diversamente dall'università, non si integra organicamente nella cultura cittadina. È il territorio di attività degli intellettuali che, invece della cattedra universitaria, preferivano la posizione dell'umanista di corte.

¹⁵ In base agli scritti filosofici di Savonarola possiamo avere un'idea della filosofia in monastero nel tardo Quattrocento fiorentino. Cfr. E. Garin, *La cultura filosofica del Rinascimento italiano*, Firenze, Sansoni, 1961; ed. da noi usata: Milano, Bompiani, 1994, pp. 183-212.

¹⁶ L'Alberti utilizza le informazioni di Vitruvio (*De arch.*, V, 11, 1). Cfr. *De re aed.*, V. 8.

Le fonti citate nel testo

- VITRUVII *De architectura libri decem*. Ed. Valentinus Rose et Herman Müller-Strübing, Lipsia, Teubner, 1867.
- ALBERTI, L. B., *L'architettura (De re aedificatoria)*, a cura di Giovanni Orlandi, Ed. Milano, Il Polifilo, 1966.
- ALBERTI, L. B., *Della famiglia*, a cura di Girolamo Mancini, Firenze, 1908.
- [BRUNI, L.] *Leonardo Bruni Aretino. Humanistisch-philosophische Schriften*, Ed. Baron, H., Lipsia-Berlino, 1928.
- FILARETE (ANTONIO AVERLINO), *Trattato di architettura*, I-II, a cura di Anna Maria Finoli e Liliana Grassi, Ed. Milano, Il Polifilo, 1972.
- FRANCESCO DI GIORGIO MARTINI, *Trattati di architettura ingegneria e arte militare*, I-II, a cura di Corrado Maltese, Ed. Milano, Il Polifilo, 1967.
- PRENDILACQUA, F., *De vita Victorini Feltrensis*, a cura di Giuseppe Brambilla, Como, 1871.

AZ OLASZ LIBERÁLISOK EURÓPA SZELLEMI EGYSÉGÉRŐL

Az olasz liberális teoretikusok és politikusok eszmerendszere két lényeges és egymással ellentétes ponton kapcsolódik Európa egyesítésének gondolatához. Az eszmék egyik része elutasító: Európát sem gazdaságilag, sem politikailag *nem lehet* szoros egységet alkotó államrendszerre szervezni, mert a különböző szinten fejlett, illetve a belső viszonyait tekintve eltérő mértékben homogén vagy inhomogén országok csakis lehetőségeik szerint és saját döntéseik alapján vehetnek részt a földrész országainak ilyen vagy olyan jellegű szerveződéseiben, kooperációiban, tehát minden erre vonatkozó másféle törekvést nagyon nagy elővigyázattal kell fogadni. Az eszmék egy másik része viszont igenlő: a kultúra, a szellemi élet területén Európa, főleg annak nyugati része a szembetűnő változatosság mélyén is csaknem ezer éve egy *eléggyé nagyfokú egységet* mutat, ami nem korlátozza az egyes nemzetek vagy más jellegű egységek kulturális önállóságát és fejlődési lehetőségeit, ugyanakkor előmozdítja pozitív kölcsönhatásaikat, tehát ezt a – nyilván nem problémamentes, olykor nagyon is kirívó ellentétekkel terhelt – dinamikus állapotot igyekezni kell *fenntartani*, sőt – a részek autonómiájának tiszteletbentartásával és az új körülmények figyelembevételével – még jobban *elő kell mozdítani*. A politika és a kultúra más-más integrációs lehetőségeket tartalmaz, a kultúráé a kevésbé erőszakos és az átfogóbb, illetve eléggyé távol áll attól, hogy nagyfokú homogenizálódás és uniformizálódás elősegítője legyen.

Az olasz liberalizmus, főleg elméleti alapjait tekintve, *jól kidolgozott eszmerendszer*. Szellemi forrásai között – ebben alig tér el az angol, francia vagy német liberalizmustól – a legfontosabb a reneszánsz humanizmusa, a reformáció kálvinista változata, a kartezianizmus és a felvilágosodás racionalizmusa, az újkori természetjog, a kanti moralitásészmé, a francia forradalom szabadság- és egyenlőség gondolata, a hegeli dialektika – vagyis közel egy fél évezred leghaladóbb eszméiből mindaz, ami az autonóm egyénre, a szabadságra, a haladásra és az új kezdeményezésére vonatkozóan valamilyen formában megfogalmazódott.¹ Megalapozói és kifejtői a szellemi élet legkülönbözőbb területein tevékenykedtek, más és más problémák iránti fogékonyságuk előnyösen járult hozzá az eszmerendszer gazdagításához; munkásságuk végül is együtt átfogta a társadalmi élet egészét,

¹ G. De Ruggiero: *Storia del liberalismo europeo*. Milano, Feltrinelli, [1962]. 15–33. p.

illetve megfelelő érzékenységgel és szakszerűséggel tudtak közeledni a legsajátosabb problémákhoz is. A liberalizmus tanainak kimunkálásában részt vettek szépirok (Vittorio Alfieri, Ugo Foscolo, Alessandro Manzoni, Giacomo Leopardi), publicisták és politikai teoretikusok (Pietro Verri, Vincenzo Cuoco, Annibale Santore di Santarosa, Giuseppe Mazzini), jogászok (Gian Domenico Romagnosi, Cesare Beccaria), közgazdászok (Melchiorre Gioia, Vilfredo Pareto) és filozófusok (Antonio Rosmini, Vincenzo Gioberti, Bertrando Spaventa). A koncepció átfogó és hatékony jellegéről, a XIX. században méltán elért óriási hatásáról ezt írta későbbi nagy teoretikusa, Benedetto Croce: Ha voltak is hibái, ezek „nem kisebbítették a liberalizmus mozgalmának alapvető nemességét, óriási erkölcsi értékét, ami behatolt a költészetbe, felfegyverezte a logikát és a tudományt, makacsul visszatért a cselekvés területére, s készült az uralkodásra és a hódításra. Költők, teoretikusok, szónokok, publicisták, propagandisták, apostolok és mártírok tettek tanúságot ezen eszmék mélységes komolysága mellett ...”². Neves politikusok értek el kiváló eredményeket gyakorlati téren a liberalizmus elvi alapjait követve (Camillo de Cavour, Silvio Spaventa, Giovanni Giolitti), és az első világháborút követő összeomlásig valóban a legjobb elvi vezérfonalnak bizonyult a liberalizmus sokrétű eszmerendszere az olasz fejlődést előmozdítani akaró vállalkozásokban. De több tekintetben még a következő korszakokban is: így a fasiszmus uralma idején és a második világháború után ki tudott lábolni a válságokból, megújulva kínált elméleti alapot a további társadalmi progresszióhoz.

Az olasz liberalizmus *Európa kultúrájának legjavából* kiindulva fogalmazta meg mindig a maga fő elveit és határozta meg alapértékeit, és ezen orientációján lényegében soha nem változtatott. Az *értékrendjében* mindenkor magas helyen álló *progresszió* eszméje segített tudatosítani az Itáliai félsziget tartományainak két legnagyobb problémáját: a részek különállásának nehézségeit és a fejlődés élvonalától való mind nagyobb lemaradást. A reneszánsz korában legelől álló Itália egy idő múlva messze kullogott Nyugat-Európa legfejlettebb országai mögött, és ez a lemaradástudat, illetve elmaradottságélmény egyszerre inspirálta a liberálisokat arra, hogy előmozdítsák a régiókon belüli *társadalmi haladást*, valamint *Itália egyesítését*. (A társadalmi haladás fontosságát még az egyesítést vitató federalisták is támogatták.) Az egység hívei éppen az egyesítésben látták a haladás legfőbb feltételét, és Európa vezető országaira hivatkoztak, amikor a liberális eszmék szerint felépülő állam vezetése alatt álló Itália majdani képét felvázolták. A nagyon nehezen és sok vonatkozásban még nem elég szorosan egyesített országot nem szívesen látták volna az olaszok egy nagyobb integráció többé-kevésbé korlátozott tagjaként, viszont az a gondolat egyáltalán nem volt számukra idegen, hogy *magas*

² B. Croce: *Storia d'Europa nel secolo decimonono*. (3. ed., riv.) Bari, Laterza, 1932. 20. p

szintű kultúrájuk ne szigetelődjék el más országok, így az övékénél nagyobbak és erősebbek kultúrájától sem.

A Risorgimento korában sokoldalúan kidolgozott, majd a későbbiekben továbbfejlesztett olasz liberalizmus elmélete mind *orientációs bázisát* tekintve, mind *alapelveinek tartalmánál fogva* olyan volt, hogy egy kultúrája szerint *virtuális Európa részének* tekintette magát. Több jelentős képviselője (Giovanni Amendola, Adolfo Omodeo, Federico Chabod) mellett két legnagyobb XX. századi teoretikusa – Benedetto Croce és Guido De Ruggiero – több alapvető munkája is (nem szólva számtalan kis írásukról) közvetlenül és nyomatékosan kifejezi ezt. De Ruggiero a liberalizmus első nagy válsága idején, illetve az olasz fasiszmus érezhető megerősödése időszakában, 1925-ben adta ki fő művei egyikét, *Az európai liberalizmus történetét*, ennek egyik fejezete az olasz liberalizmus fejlődésrajza. Croce 1932-ben tette közzé – Thomas Mannak ajánlva – *Európa története a tizenkilencedik században* c. munkáját, s benne – a történetek bemutatásán túl – a liberalizmus fénykorának állított emléket. De Ruggiero másik nagy műve, *A filozófia története* (1918-tól, 15 kötetben) az európai gondolkodás történetét követi végig, nagyon tudatosan. Croce mint irodalomtörténész Goethe „Weltliteratur”-fogalmát vette védelmébe már az első világháború idején, majd 1927-ben elméletileg is megfogalmazva értelmezte elsősorban úgy, hogy az a nemzeti irodalmak legjavának organikus egysége, s ezt azzal dokumentálta *Költészet és nem költészet* c. (1923) és *Antik és modern költészet* c. (1941) két tanulmánykötetében, hogy együtt szerepeltette bennük a régi és újabb korok különböző nemzetiségű nagy íróit, Homérosztól Carducciig, görögöket és rómaiakat, illetve újabb kori európaiakat, a nagy nemzetek képviselői mellett nem feledkezve meg olyan kisebb nép képviselőjéről sem, mint a norvég Ibsen. Határozott véleménye, hogy „a tizenkilencedik század irodalma nagymértékben egységes, nem csupán a kritika és az ízlés, hanem a lelkiállapotok és kifejezésmódok tekintetében is, akár francia, német, angol vagy olasz íróról legyen is szó”.³ Nem alaptalanul állapította meg Crocéről az általa egyébként soha nem kedvelt Piero Gobetti: „A Risorgimento szerencsétlen próbálkozásai után Croce a mi kultúránk által felszínre hozott legtökéletesebb európai típus.”⁴ Idős korában a mester már csak arra vállalkozott, hogy újrafogalmazza az olasz Partito Liberale programját és elnökként évekig irányítsa a pártot. A fiatalabb De Ruggiero élénk figyelemmel kísérte Európa egyesítésének a háború után így vagy úgy felmerülő gondolatát; 1946-ban pedig elméleti tanácsadója lett a *La Nuova Europa* c. folyóiratnak.

³ B. Croce: *Letteratura mondiale*. In: I Quaderni di Gaia. [Vol.] 9. (1995). 116. p.

⁴ P. Gobetti: *Croce oppositore*. In: „Opere di Piero Gobetti edite ed inedite.” [Vol.] 3. Opere critiche. Parte 1. Arte, religione, filosofia. [Torino], Baretto, 1927. 173. p.

Az olasz liberalizmus *eszmerendszere* és pontosan megfogalmazott *értékrendje* egészében véve olyan, hogy szinte kezdettől fogva *összhangban áll* egy *kulturális alapon laza egységet alkotó Európa* eszményével. Az antifeudális erőket összefogni törekvő, polgári haladást sürgető fiatal liberalizmus, amely maga is a régi rend korlátai ellen küzdött, semmiféle megkötéssel nem akarta kedvét szegni a haladásért együttműködni hajlandó egyéneknek vagy csoportoknak, majd a történelem során kialakult egyéb akadályozó tényezők miatt (relatív lemaradás, liberális válság, fasizmus, erős baloldal stb.) vállalta a szorosabb integráció helyett a lazább együttműködést, mégpedig részben azért, hogy ne riassza el lehetséges szövetségeseit, részben pedig – és sokkal inkább – azért, hogy ezzel is igyekezzen kitérni az őt korlátozni szándékozó erők hatalma elől. Együttműködni csak a baloldallal nem akart: visszautasította mind a „liberális forradalom” (rivoluzione liberale) közeledését (Piero Gobetti), mind a „liberális szocializmus” (socialismo liberale) szövetségét (Carlo Rosselli, Guido Calogero, Aldo Capitini) a két háború között, valamint igyekezett távolságot tartani ez utóbbi átalakult változatától, a „szociálliberalizmustól” (socialliberalismo) a második világháború után (Norberto Bobbio, Piero Calamandrei); a kommunistákkal soha nem vállalt semmiféle kapcsolatot.⁵

Értékrendje – időnkénti kisebb módosulásai ellenére – mindig nagyon nyilvánvalóan kifejezte a *nagyfokú viszonylagos önállóság* eszméjét és követelményét. Értékeinek köre és rendje nagyon keveset változott, inkább a történelem eseményei tágították ki vagy vonták szűkebbre érvényesülésük tartományát. Az individualitás, a szabadság, a történetiség, a kezdeményezőkézség, a haladás és a differenciált egység soha nem hiányzott az értékrepertoárból, sőt ezek mindig az értékhierarchia legfelső rétegeiben kaptak helyet, s hozzájuk képest kerültek más szintre, illetve hozzájuk kapcsolódhattak újabbaként egyéb fontos értékek, mint például a tekintély, a kritika stb.

A liberális eszmék *kibontakozásának* időszakában – a kezdetektől az olasz egység relatív megszilárdulásáig – a szabadság és az individualitás állt az érték-hierarchia csúcán, s valamivel lejjebb, de tőlük elválaszthatatlanul az autoritás és az erkölcsösség, majd a kezdeményezőkézség, az autonómia, az önkéntes együttműködés és a haladás. Jól összefoglalja mindezt Bertrando Spaventa *Principii di Etica* c. munkája. A liberalizmus első nagy válsága idején így ír erről kissé nosztalgikusan visszatekintve Guido De Ruggiero: „Azoknak a formáknak és intézményeknek az életképességébe vetett bizalmon túl, amelyeket fejlődése során a liberalizmus létrehozott, bennünk, modern emberekben él az a meggyőződés, hogy

⁵ E. Garin: *Prefazione* [al volume di G. De Ruggiero: „Storia del liberalismo europeo”]. Milano, Feltrinelli, [1962]. XVIII–XXVI. p. – P. Anderson: *The Affinities of Norberto Bobbio*. In: *New Left Review*, 170. (July/August 1988.) 14–17. p.

a szabadság halhatatlan értéket képvisel, mert megegyezik magával a szellemi aktivitás értékével, ami saját magából bontakozik ki, önmagából fejleszti ki saját normáját, saját mértékét és saját sorsát. S ha a liberalizmus történelmi megnyilvánulásai és velejárói le is kell hogy tűnjenek, az az alapvető meggyőződés teljes bizonyosságot nyújt számunkra, hogy a szabadság képes lesz új utakat, új formákat és új intézményeket létrehozni. Azt tapasztaljuk, hogy a szabadság az emberi tevékenység bármelyik területén megteremti a fejlődés és a haladás lényegi feltételeit. Szabadság híján a vallásos hit szolgai hódolattá és megalázkodássá lesz; a tudomány dogmává merevedik; a művészet utánzássá laposodik; a gazdasági javak előállítására értelmetlenné válik; az emberi közösségek élete állati csoportosulások színvonalára süllyed. A szabadság kiterjedő erő, ami differenciálódik és megsokszorozódik a maga eredményeiben, kiemelve azok mindegyikének újdonságát és eredetiségét, ami nem egyéb, mint a szellem megnyilatkozása, az individuum sajátos és személyes jegye.”⁶ Az önálló egyént saját erkölcsi meggyőződése szabályozza, sőt ez játszik szerepet abban is, hogy az állam által képviselt és a politika által érvényesített közérdeket megértse és elfogadja.

A második nagy periódusban – a két világháború közötti válságok idején – csak *kis mértékben* módosult az értékrend. A szabadság továbbra is az első helyen maradt; az individualitás, az aktivitás, a haladás vagy a kölcsönhatáson alapuló egység sem került lejjebb; a változás inkább abban mutatkozott meg, hogy – az értékrepertoár némi bővülésével – új értékek kerültek be és kaptak jellegzetes helyet, mindegyikük egy-egy régebbi mellé állítva, mintegy annak *pontosító kiegészítéseként*, negatív tartalmú interpretálhatóságának egyféle korlátozása végett. Így társult a szabadság és az individualitás mellé a kritika, az aktivitás mellé az egyensúlyteremtés, a történetiség mellé a hagyományőrzés, a differenciált egység mellé az antagonizmusok és a szélsőségek elutasítása. Nagyobb hangsúlyt kapott az erkölcsi érték, viszont a korábban sokra tartott tekintély most annyira leértékelődött, hogy csaknem negatív minősítést kapott. Ezt a felfogást Croce *Etica e politica* c. tanulmánykötete koncentrált formában kifejezi. Erre a kihívásokkal még jobban számoló liberalizmusra illik igazán az ő egyik megállapítása: „ez a tanítás valóban politikántúli és politikafeletti, mert túlnó a formális politikaelmélet keretén, sőt valamilyen értelemben még a formális etikáén is, mert átfogó világ- és valóságsszemléletet jelent, amiért is joggal megérdemli a világnézet nevet”.⁷ Gondosan elhatárolták álláspontjukat e kor liberálisai mind a szűkkörűen pragmatikus politikától, mind az olyan szabadságesszméktől, amelyeket a fasiszmus vagy a szocialista baloldal hirdetett.

⁶ G. De Ruggiero: *Storia del liberalismo europeo*. 419–420. p.

⁷ B. Croce: *A szabadság hívallása*. In: Croce: „Történelem és szabadság.” (Szerk. és bev.: Csécsy Imre; ford.: Bíró Pál és Kinszki Imre.) Bp., „Századunk”, 1940. 33. p.

A *harmadik* nagy korszak – a második világháború utáni néhány esztendő – liberális értékfelfogása alapvetően nem, de azért *észrevehetően megváltozott*. Ekkor, a húszas-harmincas évek viszonyaitól eltérően, nem csupán egy hasonló háború pusztításaira és a fasizmus diktatúrájára kellett reagálni, hanem egy még pusztítóbb háború következményeire, a fasizmus utóhatásaira, valamint a világ, de különösen Európa drasztikus kettéosztására is. Ezért fogalmazódott meg elsődleges érték követelményként a humanitás, kapott nagyobb hangsúlyt a differenciált egység, és csak utána következett a szabadság, a haladás, az individualitás és így tovább. E mellé az értékátrendeződés mellé fontos kiegészítésként kapcsolódott az a változás, amelynek értelmében az összetett értékeken belül máshová kerültek a hangsúlyok. A szabadságról szólva azt emelték ki, hogy nehezen, sok ellentmondás árán születik meg, de végső soron mégis érvényre jut. Az individuumnak főleg a belső értékeit kezdték hangsúlyozni, illetve a benne lappangó óriási lehetőségeket. Még jobban kiemelték az ellentétesség előrevivő hatását, valamint a szembenállásnak azt a szerepét, hogy a benne rejlő kihívásnak nagy hatása van a jó, a pozitív felszínre hozásában. De Ruggiero írja le ezeket jól áttekinthetően az *Il ritorno alla ragione* c. tanulmánykötetében. Közvetlenül Európára vonatkoztatva is összefoglalta ezt az értékrendet 1947-ben abból az alkalomból, hogy kommentálta azt az 1946-ban Genfben tartott igen színvonalas nemzetközi konferenciát, amelyet az európai szellemiségről tartottak. Az olasz előadó, az irodalomtörténész és esztéta Francesco Flora által feltett kérdésre, „Mi maradt meg az európai szellemből?“, ezt az utólagos választ adta: „Flora előadása emlékeztet minket a nevére: ez a humanista szellem. Ez az a név, amelynek jelentése nem szűkült betű szerintivé, hanem egyetemes jelentésű maradt, amilyen Herder művében volt. Valóban, Európa a világnak az a része, amely képességeinek teljességében megvalósította az embert, a maga nagy belső feszültségeivel, azzal az örökös erőfeszítéssel, hogy felülmúlja önmagát. Azt az embert, aki lelkében több lelket egyesít: az odüsszeuszit, amelyben az új iránti olthatatlan szomjúság uralkodik, és ugyanakkor a földművelőét, aki szilárdan kötődik a földjéhez; világbirodalmakat teremt és lerombolja azokat az individualitás szabadsága és korlátozhatatlansága nevében; a tudomány teremtetője és a hit mártírja; a látszatok könyörtelen kritikusa és álmodozó, aki megvalósítja elképzeléseit; atom, amely a többi atom közé keveredve tömeget alkot, és gondolat, ami elkülöníti és megkülönbözteti az atomok tömegén belül; olyan lény, aki képes beleszülyedni a legnagyobb nyomorba és aljasságba, és képes saját erejéből újra felemelkedni, mert bensőjének titka a jóság, a nagyság és a méltóság eszménye, amit soha nem tagad meg. Ez és sok minden más elmondható még; mindezen ellentétek egysége az ember, mert nem engedi magát legyőzetni általuk, hanem uralja őket az erő, a fejlődés és az emberi haladás elemeivé átfor-

málva.”⁸ Az ellentétességében és problematikussága ellenére is a legjobbakra képes embertől várták az európai szellem újra-humanizálását, Európa változatosságában is egységes szellemiségének további megtartását.

Az olasz liberalizmus szellemi horizontjának megrajzolásában és elvi alapjainak kidolgozásában jelentős szerepet kapott a *filozófiai* hagyomány, illetve újrafogalmazásai során aktívan közreműködött több *dialektikus* gondolkodó, ezért mint eszmerendszert minden változatában jellemezte egy nagyfokú fogékonyság az *ellentétesség*, a *sokféleség*, a *nyitottság* és a *haladás* iránt. Croce ezt írta róla: „Abban, amit liberális világnézetnek nevezünk, az újkor egész filozófiája és vallása tükröződik; az a filozófia és az a vallásosság, amelynek középpontjában a *dialektikus fejlődés* eszméje áll. Ez az eszme ad szemünkben célt és értelmet az életnek, felfokozza ritmusát és megneemesíti tartalmát, a szellemi erők ellentétét és összezapását használván fel hajtóerő gyanánt. Ebből az elméleti alapból táplálkozik a liberalizmus gyakorlati magatartása, amely semmi jót sem vár az erők megrendszabályozásától, gúzsbakötésétől és minél szűkebb korlátok közé szorításától, hanem inkább bizalommal fogadja és örömet támogatja az erők és irányok sokféleségét s szívesen bocsát teret rendelkezésükre: hadd vetélkedjenek, hadd próbálják ki egymás erejét s kooperáljanak egyetértő viszályban.”⁹ Viszont egyértelműen és nyíltan elhatárolta magát a liberalizmus *politikailag* a fasizmustól és a szocializmustól, *világnézetileg* a fanatikus vallásosságtól és a marxizmustól, *filozófiailag* a pozitivizmustól, a pragmatizmustól és az aktualizmustól, *művészeti téren* a hagyományos formákat mereven követő klasszicizálástól és a formabontó avantgárdtól; általában véve: a formalisztikus hagyománykövetéstől, a futurista jellegű jövőkultustól, illetve az eklekticizmus minden változatától. Jól meg tudta különböztetni a *szerves együttfejlődést*, a *kihívások* és *kölcsönhatások* megtermékenyítő *rendszerét* az eklektikus együttlétezésétől. Európa szellemi nagyságát és humanizáló hatását éppen a kölcsönhatásokon alapuló együttfejlődésben látták. „Világos – hangsúlyozza Croce 1930-ban –, hogy a történelmi érzék és az európai érzés: egy; hiszen a leggazdagabb és legnemesebb emberiségtörténet sűrűsödött össze azzá, amit történelmi Európának nevezünk. Európa termelte ki magából a liberális eszményt és vállalta magára a kultúraalkotás és -terjesztés hivatását; és nem gondolható el Európában olyan nemzet vagy állam történelme, amely másképpen mint a nagy európai életorganizmus keretében megérthető és értelmes lenne. Még maga a világháború is, ahelyett, hogy a különbségeket élezte volna ki, alapjában ezt a közös európai emberséget hozta felszínre: közös erőnyeket, hibákat, bűnöket és problémákat. Ha megtagadjuk a történelmet, kétségkívül következetes dolog meg-

⁸ G. De Ruggiero: *L'unità dello spirito europeo*. In: Janus Pannonius, 1947. 4. sz. 561–562. p.

⁹ B. Croce: *A szabadság hitvallása*. 33. p.

tagadnunk Európát is, – de oly következetesség ez, aminőt az örültek sajátos logikájában és okoskodásában van alkalmunk megcsodálni.”¹⁰ Európa humanizáló és asszimiláló hatását, jól kifejlesztett értékeinek egyetemes tartalma mellett, a sokszínűsége, változatossága, az egyetemes értékeket sokféleképpen megjeleníteni képes kultúrája tette lehetővé, hiszen így egyrészt többféle kapcsolódási lehetőséget kínált a csatlakozni és újítni óhajtók számára, másrészt – s ettől nem vált később sem egysíkúvá – a csatlakozó befogadása után meghagyta viszonylag önállóan a tőle kapott többletet. Így lett Európa, még a homogenizálásra törekvő diktatúrák káros hatásai ellenére is, a nagy változatosságok és éles ellentmondások kontinense.

Úgy látták a liberálisok, hogy még a legnagyobb krízisek sem tudták megtörni Európának ezt a sokféleség formájában jelentkező s mindenekelőtt szellemiségében megnyilvánuló egységét. Croce a politikai kép és a kulturális kép különbözőségének megtévesztő voltára hívta fel a figyelmet 1932-ben. Aki összehasonlítja Európa első világháború előtti és utáni politikai térképét, első pillantásra két különböző Európát lát. „Ellenben az, aki a külsődlegesből és másodlagosból belép a belsőbe, és felkutatja az európai lélek szenvedélyeit és tetteit, az gondolatban azonnal helyreállítja a két látszólag különböző Európa közötti folytonosságot, s jól megfigyelve, nem hagyva magát megtéveszteni a felületes benyomásoktól, a két változatban ugyanazokat a vonásokat találja, akkor is, ha a háború utániak a megelőzőekhez képest elkeserítőbbek.”¹¹ Európa szellemi egysége ennek ellenére – bár nehezebben – továbbra is megőrizhető.

A második világháború után már nem lehetett ilyen szemlélettel Európát egységesnek felfogni, illetve a mélyebb és rejtett folytonosságon alapuló további fejlődésében reménykedni, az olasz liberálisok egy ideig mégis optimisták maradtak. De Ruggiero vitatta Jean M. De Salis 1946-ban megfogalmazott azon véleményét, amely szerint – mint azt Alexis de Tocqueville megjósolta – két nagy nép, az orosz és az amerikai ellentétes alapon és más-más irányba fejlődik, ami közvetett módon veszélyezteti Európa egységét, különösen az orosz, mert az távolodik mind rohamosabban az európai értékektől.¹² Az olasz gondolkodó azonban bízik az ilyen szakadás elkerülhetőségében; reméli, hogy Európa nem viszi végig azt a kettéválási folyamatot, ami a világ egészében valamennyire már a két háború között, a mi földrészünkön pedig a második világháború után tényleg megindult. „De Salis tétele – hangzik az ellenvetés – el akarja idegeníteni Európától Keletet,

¹⁰ B. Croce: *Történelemellenesség*. In: Croce: „Történelem és szabadság.” 27–28. p.

¹¹ B. Croce: *Storia d'Europa nel secolo decimonono*. 350. p.

¹² J. M. De Salis előadása Genfben 1946. szeptember 5-én. In: „L'ésprit européen. (Rencontres internationales de Genève.)” Neuchâtel – Genève, Ed. de la Baconnière – Libr. A. Jullien, [1947]. 98–101. p.

amely összetevő eleme. De ily módon felfogva idegen a Nyugat is, amely – egyszer már elszakítva a köteléket – tovább lazítja az érintkezést. Azonban a Nyugatban bizonyos fokig benne van a Kelet: a tömeg, az állam, a társiasság és az igazság problémái magának az individualizmusnak és a liberalizmusnak a kebelén belül merülnek fel. És a Keletben is bizonyos értelemben benne van a Nyugat: az évszázados szokások kérgének széttröszése, rátérés az iparosítás és a nemzetetválás útjára, vagyis a Kelet is kezdi érezni a kritika és a szabadság ösztönző hatását. Az európai szellem által érvényesült történelmileg az, hogy merészen vállalta ezen ellentétes elemek saját hatókörébe való bevonását, és ez tartósan csak annyiban marad meg, amennyiben – túllépve a jelen időleges holdfogyatkozásán – újra visszanyeri életképes szintetizáló szerepét.”¹³ Ezt nem sokkal a háború után még el lehetett képzelni, bár később már magának a liberalizmusnak sem volt olyan nagy szerepe az európai egység gondolatának napirenden tartásában. A közeledés és a részbeni egységesítés – efelől nem hagy kétséget Francesco Flora genfi előadása – a liberálisok szerint csakis a szellemi élet területén kísérelhető meg: „Tehát nem arról van szó, hogy valamilyen gigantikus méretű nemzetet, egy olyan Európát hozunk létre, amely egy hatalmas Svájchoz hasonlítana, ahol a nemzet nyelvei és tradíciói összes változatát egy új nemzeti tudatban egységesítenénk, amely mindezek ellenére mégis szemben állna más népegységekkel. Hanem inkább arról van szó a jelenlegi történelmi helyzetben, hogy olyan föderációt teremtsünk, amely minden eszmei és gyakorlati erejével igyekszik megvalósítani azt a humánus elvet, amely az európai szellemiségnek a forrása és amely nem lehet más, mint a szellem egyetemességének elve, egészen addig, amíg ez az elv át nem hatotta azoknak a népeknek a lelkét is, amelyek Európa történelmén kívül esnek és amely elv tudatosan meg nem valósul az emberiség széles rétegeiben.”¹⁴ Az európai kultúra aztán tovább sugározhatja a maga egységesítő hatását a világ más tájaira is.

Amikor a hidegháború utáni években a politikai enyhülés legalább Nyugaton reális közelségbe hozta Európa valamilyen vonatkozású egyesítésének lehetőségét, akkor már az olasz liberális politika a korábbiaknál jóval kisebb szerepet játszott az ország életének alakításában, sőt a liberalizmus eszméi is inkább közvetett úton és kevésbé erősen hatottak. Ekkor jutott nagyobb szerephez – bár most sem a liberálisokkal együttműködve – a *szociálliberalizmus*, amely – főleg a demokrácia érvényesítéséért küzdve – hangsúlyozta a liberális értékek között mindig kiemelt progressziót, nyitottságot, sokféleséget, toleranciát, illetve az ezeknek alapot adó és megfelelő kereteket biztosító demokráciát (Norberto Bobbio, Piero Calamandrei, Giovanni Sartori). Objektíve a liberalizmus sem állt már nagyon

¹³ G. De Ruggiero: *L'unità dello spirito europeo*. 559. p.

¹⁴ F. Flora előadása Genfben 1946. szeptember 3-án. In: „L'esprit européen.” Id. kiad., 57–58. p.

távol a szociálliberalizmustól, hiszen a történelmi tanulságok levonása és az új helyzet értékelése nyomán realistább, racionalistább s talán szkeptikusabb is lett, de a kultúra mindennél nagyobb mértékű fejlesztésének szorgalmazásáról továbbra sem mondott le.¹⁵ Ez utóbbit tekintve a liberalizmus már csak közvetetten kapcsolódott Európa szellemi egysége erősítésének gondolatához, de ugyanakkor szerencsére ez az intenciója találkozott a további nemzetközi enyhülés azon újabb tendenciájával, amely „az eszmék szabad áramlását” támogatta (a Helsinki Egyezmény „harmadik kosara”). Sőt, ezen túlmenően – mintha utólag akarná őket igazolni és megleckéztetni a történelem – még a gazdasági és politikai egyesítést elutasító koncepciójukkal sem maradtak egyedül a liberálisok, hiszen a baloldali erők egy része is hasonló állásponton volt, így például az anarchizmusra is hajló Emanuele Severino nem győzte hangsúlyozni, hogy Európát *gazdaságilag* talán egységessé lehetne tenni, de politikailag már jóval kevésbé.¹⁶ Olaszország politikáját azonban lényegileg nem zavarták ezek az ellenvetések. Tagja lett minden olyan gazdasági és politikai szövetségnek, amely Európa bizonyos országait valamilyen alapon szorosabb egységbe fogta: így az Európai Mozgalomnak (1948), az Európai Szén- és Acélközösségnek (1951), az Európai Gazdasági Közösségnek (1957), az Európai Közösségnek (1967) és végül az Európai Uniónak (1983).

A *szociálliberalizmus* képviselői – akik a liberálisoktól megtanulták az individualitás és az autonómia tiszteletét, a szocialistáktól pedig a körülmények figyelembevételének fontosságát¹⁷ – nem idegenkedtek Európa *több szinten* megkezdett egységesítésétől. Norberto Bobbio 1989-ben, vagyis hat évvel az Európai Unió megalakulása után, *nem teljesen problémamentesnek*, de több tekintetben mégis *pozitívnak* ítélte a politikai egyesítés első lépéseit, sőt a világméretű integrációban való részvételt is, hiszen szerinte a különböző természetű gyakorlati problémák a szoros nemzetközi együttműködés különböző szintjein lennének a legjobban megoldhatók. „Most Európa egy lépést tett előre – mondta egyik interjújában Bobbio –; így most olasz állampolgárok is meg európai állampolgárok is vagyunk, noha csak félig, hiszen egy nagyon korlátozott hatalmú [európai] parlamentre szavazunk. Ha valóban meg vagyunk győződve arról, hogy az igazság nagy problémái nemzetköziek, akkor a világ állampolgárait az ENSZ képviselőire kellene szavaztatnunk”, de – fűzi hozzá – a probléma ilyen szinten még korántsem megoldott. „Azt akarom mondani, hogy amit a jogászok mind ez ideig állampolgári jognak neveztek, az csak a nemzeti állampolgárságra korlátozódik, nemzetközi

¹⁵ U. Cerroni: *Verso un nuovo pensiero politico*. In: „Socialismo liberale.” (A cura di G. Bosetti.) [Milano], Ed. l'Unità, [1989]. 128–130. p.

¹⁶ E. Severino: *Che cos'è l'Europa?* In: Severino: „La tendenza fondamentale del nostro tempo.” [Milano], Adelphi, [1988]. 114–116. p.

¹⁷ U. Cerroni: *Verso un nuovo pensiero politico*. 128–129. p.

állampolgárság még nem létezik.”¹⁸ Az Európai Unió valóban nem az állampolgárok egyetemes szabadságjogainak biztosítása terén érte el a legjobb eredményeket.

A hatvanas évektől kezdve egyre nagyobb szerephez jutó szociálliberalizmus *értékrendjében* más a sorrend, mint a liberalizmusében volt. Első helyen a demokrácia áll, aztán az igazságosság következik, majd a nyilvánosság problémái, de mellettük fontos helyet kap a kultúra is. A nemzeti autonómia és a nemzetközi integráció arányát a feltételektől teszik függővé. Norberto Bobbio néhány munkája (*Le ideologie e il potere in crisi, Liberalismo e democrazia*) jól összefoglalja mindezt. Szükségesnek tartják Nyugat-Európa bizonyos fokú gazdasági és politikai integrálását, de a megvalósítás mértékét tekintve nagy óvatosságra és körültekintésre intenek. A szellemi egységesülést illetően „Helsinki szellemében” gondolkodnak.

Korunk fő jellemzője – állapítja meg Severino – a technológiai folyamatok egyre tökéletesebb megszervezése és a hagyományos ideológiák fokozatos leépítése. Ez a tendencia Olaszországban elég nagy ellenállásba ütközött, de azért nem állt meg.¹⁹ A technicizálódás és ökonomizálódás nagy mértéke ellen a szociálliberalizmus is fellépett. Például Norberto Bobbio sem helyeselte, hogy átalakulása során maga a liberalizmus is inkább az ökonomizálódás nyomásának enged, nem pedig a demokratizálódást szélesíti: „Míg a liberalizmus és a szocializmus összeházasítása mostanáig épp oly nemes volt, mint amennyire szalmalángszerű, addig a liberalizmus és liberizmus fokozódó azonosulása cáfolhatatlan tény.”²⁰ Liberálisok és szociálliberálisok ezen a ponton kapcsolódhattak ahhoz a hagyományhoz (ez a két világháború között kapott utoljára hangsúlyt, főleg a liberálisok részéről), amelynek értelmében fejleszteni kell a demokráciát, és ezzel összefüggésben kulturálisan is, ideológiailag is nevelni kell a tömegeket, egyaránt fejleszteni kell realitásérzéküket és a sokféleség iránti nyitottságukat.²¹ Ez lehet egyik fontos biztosítéka annak is, hogy nem zárulnak önmagukba a nemzeti kultúrák, hogy létezhet és működhet – és nem csupán az elit szintjén – az európai szellemiség.

Európa szellemi egységének gondolata tehát a liberalizmus visszaszorulása után sem merült feledésbe; inkább csak kevesebbet beszéltek róla, illetve – de nem a bűvópatakként jelen lévő liberális eszmék hatása nélkül – *közvetettebben, gyakorlatibb formában* tettek egyre többet azért, hogy a lehetőségekhez képest meg is

¹⁸ *Intervista a Bobbio „Adesso la democrazia è sola”*. In: „Socialismo liberale.” Id. kiad., 101., 102. p.

¹⁹ E. Severino: *La tendenza fondamentale del nostro tempo e il senso del futuro*. In: Severino: „La tendenza fondamentale del nostro tempo.” Id. kiad., 52–53. p.

²⁰ N. Bobbio: *Liberalismo e democrazia*. Milano, Angeli, 1985. 62. p.

²¹ P. Anderson: *The Affinities of Norberto Bobbio*. 18–20. p.

valósuljon. Újabb szószólói arra törekedtek, hogy a *nemzeti keretek* adta lehetőségeket használják ki minél jobban ahhoz, hogy az európai népek kultúrája közelebb kerüljön egymáshoz. Kedvezett ennek a törekvésnek néhány újabb tendencia: tompult az ideológiai kritikák éle, visszaszorultak a militáns filozófiák, nagyobb teret kapott a tolerancia, fokozódott az érdeklődés a nemzetközi eredmények iránt stb.²² Nagyobb mértékben érvényesülni kezdett ismét a liberalizmus két évszázados hagyományából az a mélyen meggyökeresedett törekvés – és ezt a szociál-liberalizmus is támogatta –, hogy *nyitottnak* kell lenni *minden új és minden más* iránt, akceptálni kell a világ minden lényeges eredményét, és nekünk az *európaikat* a legkönnyebb.

A liberalizmus nyitottsága és új iránti fogékonysága már a századfordulótól kezdve előnyösen érezte hatását, hiszen a fejlődés spontaneitásán túlmenően ennek inspirációja is nagymértékben hozzájárult ahhoz, hogy az olasz kultúra minden téren olyan sokszínűvé alakult, hogy a maga *egyéni* módján *leképezte a kontinens egészének szellemi panorámáját*. Az ilyen jellegű inspiráció – noha rejtetten – a második világháború után még intenzívebben érvényesült. Nagyon hamar megjelentek az olasz szellemi életben azok az új törekvések, amelyek a világ élvonalához való tartozás igényét és tényét fejezik ki. Az adaptáció és a kreativitás képességét, valamint a teljességre és szerves egyesítésre irányuló szándék érvényesülését nagyon jól mutatja, hogy milyen hamar és milyen fontos szerephez jutott – természetesen sok egyéb mellett – az a két *komplex* szellemi áramlat, amely egymást kiegészítve a kultúra egész történetének egységes perspektívát tud adni: a múltat a jelennel összekötő *hermeneutika* és a konkrétan értelmezett jelent a korszerű jövővel együtt felfogó *posztmodern* szemlélet. Gianni Vattimo mindkettőnek európai szintű reprezentánsa. Az írók közül például Italo Calvino életműve nyújt nagyívű áttekintést az emberiség történetének különböző dimenzióiról, illetve elgondolható perspektíváiról. Umberto Eco filozófusként is meg szépíróként is új oldala felől mutatja be az egyént mint önmaga megértésére törekvő és kommunikatív cselekvő társas lényt. A modern olasz művészet eredményeit főlegesen ebben a vonatkozásban méltatni.

Emellett folyik az a sokirányú *gyakorlati „aprómunka”*, amely nyomán Európa *múltja* részleteiben is jól megismerhetővé válik, és a *jövő lehetőségeit* is kellő konkrétsággal elemzik, mérlegelik. A múlt feltárását illetően példa lehet egyrészt a hatalmas dokumentum- és fordításirodalom, másrészt a kontinens múltjára specializált tudományos munkákat prezentáló több sorozat (például „Europa delle corti”); a jövő vizsgálatát illusztráló példák a földrészt jövőjét tanulmányozó kutatóintézetek (ilyen a Bolzanóban működő Institut International d’Études Euro-

²² N. Bobbio: *Profilo ideologico del Novecento*. [Milano], Garzanti, [1990]. 239–244. p.

péennes „Antonio Rosmini”). A kulturális örökség paradigmája persze önmagában még nem biztosít „királyi utat” a korszerű európai szellemhez való eljutás terén, de megmutatja, milyen nyomvonalon lehet felé haladni.

Európa országainak egy csoportja már negyven évvel ezelőtt elindult a mind szorosabb és mind szélesebb körű gazdasági és politikai integrálódás útján. Évszázadok alatt kifejlődött bonyolult szellemi egységét néhány évtizednyi kettéosztottsága időszakában sem veszítette el. *Magaskultúrája* a közeli múltban is az önállóság és a kölcsönhatás, a helyi és az egyetemes, a hagyománymegtartás és a korszerűsítés természetes dialektikája szerint alakult. A modern gyakorlati élet, a mindennapok szűkkörű pragmatizálódása viszont olyan *szubkultúra* gyors kialakulását segítette elő, amely nagyon alacsony szellemi szinten képes egyformává tenni minden európaikat, sőt a világon bárkit, aki átengedi magát neki. Egyáltalán nem kicsi annak a veszélye, hogy ez a szubkultúra olyan népszerűsége és hatalomra tesz szert, hogy kiszorítja méltán megérdemelt helyéről a liberálisok által védelt európai szellemiséget. Lehet az olasz liberálisok szellemi Európáját nosztalgiaival felidézhető emlékképként kezelni, lehet gondolatilag is nehezen felfogható virtuális entitásként értelmezni, lehet benne szinte megvalósíthatatlan, távoli célt látni, de ezen túlmenően lehet olyan *mementónak* is tekinteni, ami Európa magaskultúrájának, az abban rejlő évezredes szellemiségnek a megmentésére és sok lehetőségű továbbfejlesztésének fontosságára figyelmeztet, és egyben felhív a túl egységes szubkultúra megfelelő formájú és mértékű elutasítására is, mert ha ez utóbbi jegyében egységesül az európai szellemiség, akkor ritkán üdvözölhetünk majd kontinensünkön – kissé a Thomas Mann-t köszöntő József Attilához hasonlóan – már nem a „fehérek”, hanem a „szürkék között egy európaikat”.

I liberali italiani sull'unità spirituale dell'Europa

Le prime generazioni dei liberali italiani si affaticavano a promuovere l'unificazione dell'Italia, e quelle seguenti ritenevano loro compito far prosperare il paese e conservare la sua indipendenza. Verso il concetto dell'unità dell'Europa loro si atteggiavano in modo duplice: da una parte rifiutavano tutte le forme dell'integrazione economica e politica; dall'altra affermavano che l'Europa, rispetto al suo spirito, era in sostanza unitaria da molto tempo: ciò naturalmente non vuol dire che non esistono, entro quest'unità indipendenti culture nazionali, scambievolmente ispiranti l'una dall'altra. Questa concezione fu affermata e sviluppata dai liberali italiani del Novecento – prima di tutto da Benedetto Croce e da Guido De Ruggiero – sino alla fine degli anni quaranta. Più tardi i rappresentanti del social-liberalismo, rafforzatosi negli anni cinquanta, riprendevano i pensieri riferiti all'unità e molteplicità dello spirito europeo e li congiunsero con l'aspirazione di sviluppare la democrazia, ma nello stesso tempo accettarono anche il principio della necessità dell'integrazione dell'Europa sul campo economico e politico (li riassumme prima di tutto Norberto Bobbio).

La concezione di valori del liberalismo italiano – che mise sempre in evidenza la libertà, l'autonomia, l'ispirativo effetto reciproco, l'umanità e la progressione – si è molto inserita nella vita spirituale italiana; ella conservò la sua efficacia anche dopo la sua andata in seconda linea e ispirava anche tanto la disposizione, la proclività verso la molteplicità della cultura del paese, quanto la pretesa di appartenere alla spiritualità europea e di svilupparsi tramite l'effetto reciproco con altre culture nazionali. I pensieri dei liberali italiani riferiti all'unità spirituale dell'Europa ci richiamano l'attenzione anche al fatto che anch'oggi dobbiamo difendere e sviluppare quell'unità che si nasconde nella molteplicità delle culture nazionali, ma bisogna farlo soltanto al livello della cultura alta, nel campo della cultura intera, e nessunissimo modo si può rispettare e ammettere invece di una certa unità delle forme della cultura bassa, della cultura posticcia che ormai è molto unitaria e rende tutto e tutti unitariamente indistinto e grigio.

UN ESEMPIO DI STORIA LOCALE COME „SPIA” DI QUELLA NAZIONALE: LA PRIMA SIGNORIA EFFREDUCCI NELLA CITTÀ DI FERMO (SEC. XVI°)

La microstoria talvolta non è vista di buon occhio, e non a torto, quando è ridotta a fatterello o a rivendicazioni di gloriuzze paesane, ma se in essa vi sono elementi tali che facciano del *piccolo racconto* un paragrafo rivelatore di aspetti altrimenti celati del contesto più generale, allora ben venga la storia locale.

Quanto qui di seguito esposto si offre come compendio per capire ed inquadrare un periodo di passaggio quale quello tra medioevo ed età moderna e rivela nel particolare ciò che a volte può solo essere accennato in lavori di più ampio respiro; per tale motivo esso va analizzato partendo sì dal momento locale ma con un'ottica che si proietti a livello nazionale.

Ma ora vediamo quello che in quel tempo ormai lontano succedeva nella piccola eppur importante Fermo.

È certo che la storia italiana rappresenti, per millenni, qualcosa di vivo, di pulsante; il periodo qui trattato è quello che intercorre tra un ormai lontano Medio Evo e gli inizi di una nuova età, quella chiamata Moderna.

Pur avendo perso il suo antico prestigio, la città di Fermo, fin dall'epoca romana, ha rappresentato un centro di potere che ha continuato a perpetuarsi fino a gran parte dell'epoca dello Stato Pontificio: proprio negli anni precedenti a quello in cui sarà annessa al suddetto Stato, Fermo, al pari di altre città, viveva un periodo di instabilità determinato dalle continue scorribande dei Signori dell'epoca che al comando di mercenari cercavano potere e ricchezza assoggettandole.

Uno di questi era Oliverotto Euffreducci, divenuto famoso attraverso le opere di Macchiavelli quale: *Del modo tenuto dal Duca Valentino nello ammazzare Vitellozzo Vitelli, Oliverotto da Fermo, il Signor Pagolo e il Duca di Gravina Orsini* ed inoltre per il paragone che si trova nel *Principe* (cap. VIII) tra Oliverotto e Cesare Borgia.

Oliverotto era un capitano di ventura in cerca di „miglior fortuna” come i suoi antenati del XIV° secolo; dopo essersi addestrato sotto Vitellozzo Vitelli, passa insieme con il maestro d'armi e con gli Orsini – Paolo e Giulio – al servizio del Valentino.

La sua signoria a Fermo, brevissima e violenta, occupa un arco di tempo che comincia con l'8 gennaio del 1502 per concludersi il 31 dicembre sempre dello stesso anno; essa va collegata al contemporaneo tentativo di Cesare Borgia, appoggiato da Papa Alessandro VI°, di costituire uno Stato autonomo tra la Romagna, l'Umbria e le Marche eliminando tutte le città-Stato che in quell'epoca si trovavano nei territori delle provincie ecclesiastiche.

È certo che Oliverotto s'impadronisce di Fermo con il consenso del Valentino e del Papa, su commissione dei quali elimina il governo dei Fogliani, i sostenitori e i parenti del Cardinale Della Rovere; nel momento in cui però l'Euffreducci diviene pericoloso per i piani del Valentino e precisamente allorché il Signore di Fermo si unisce ad altri dell'Italia centrale per combattere i Borgia (Dieta di Magione) viene strangolato nella rocca di Senigallia insieme con i suoi complici.

I piani del Duca e del Papa sono da ricondurre ad un tentativo della città di Fermo di restare indipendente dal potere di Roma: era quindi necessario sbarazzarsi dei Signori che governavano Fermo e trovare un remissivo sostituto da utilizzare per le guerre alle altre città ribelli come i Varano di Camerino ed il Duca di Urbino.

Nel *Principe* del Macchiavelli, si può leggere che l'Euffreducci aveva annunciato il suo ingresso nella città all'amministratore Fogliani dicendo che sarebbe arrivato con un seguito di cento cavalli e di suoi amici servitori.

In realtà arrivò senza dare un preavviso alla cittadinanza che gli avrebbe sicuramente preparato un ingresso trionfale perché, più di una volta, il capitano aveva difeso la loro città.

Così, quando Oliverotto entrò a Fermo, incontrò solo le personalità del luogo e, una volta ricevuti in una sua residenza del posto, li fece uccidere tutti compiendo il tradimento.

In effetti Oliverotto non aveva bisogno di un numeroso seguito perché non doveva espugnare una fortezza ma solo compiere un atto di slealtà e per fare questo era meglio servirsi di pochi ma fedeli uomini facilmente nascondibili nel suo palazzo; alcuni di questi sono citati nel Breve di scomunica emanato da Giulio II° nel 12 agosto 1504 e sono: Battista Euffreducci, Ercole e Conte Aceti, Giacomo Malagisi ed Antonio Spinucci.

Come era usanza dell'epoca, Oliverotto iniziò la sua signoria, come già accennato, invitando le personalità della città ad un banchetto che alla fine, tramite l'uso del veleno o l'ingresso di soldati, finiva con una strage.

Nel nostro caso, il metodo usato fu quello dell'uso dei soldati e, finita la carneficina all'interno del palazzo, iniziò quella per la città, uccidendo quelli che rappresentavano un pericolo più o meno reale per la sua signoria: delle famiglie già citate di cui fece assassinare i discendenti, lasciò in vita solo le femmine che non potevano nuocere a nessuno; innumerevoli furono anche le violenze, le estor-

sioni, gli assalti alle case che gli uomini del capitano, in poche ore, riuscirono ad infliggere alla popolazione creando un malcontento generale che certo non favoriva l'Euffreducci nel suo piano di mantenimento del potere.

Interrotto qualsiasi tipo di governo, il nuovo Signore si fece capo supremo istituendo 12 governatori (due per contrada) che lo coadiuvassero nella sua tirannia: nei suoi progetti c'era comunque un nuovo tipo di esecutivo che egli istituì da lì a poco.

La sua intenzione era quella di riformare radicalmente lo Stato e lo dimostrò bruciando il bossolo degli ufficiali: non contento di ciò, volle che il popolo stesso desse approvazione della sua condotta e per questo convocò il Consiglio Generale che lo elesse con 412 voti favorevoli e 6 contrari.

In un campo però portò dei benefici e una modernizzazione efficace, ovvero in quello militare; egli rivoluzionò la tecnica militare introducendo l'artiglieria e per l'occasione fece impiantare una fonderia, ed introdusse inoltre una rigorosa disciplina all'interno dell'esercito obbligando i soldati a comprarsi cavallo ed armi; la prova dell'efficienza di questo esercito venne allorché ci fu uno scontro tra la città di Fermo e quella di Camerino, che vide appunto vincitrice la prima: era il mese di marzo del 1502.

Nel successivo mese di agosto, per rifarsi delle spese sostenute nella guerra contro i Varano, invitò ad un banchetto due ricchi gentiluomini, il giudice Azzolino ed il banchiere Tabor: durante il banchetto li fece avvelenare ed incamerò i loro beni seguendo un esempio che veniva dall'alto come appunto facevano monarchi e signori di tutta Europa che riempivano le loro casse appropriandosi di beni accumulati da ricchi borghesi, avvelenandoli come usavano fare i Borgia o accusandoli di eresia e tradimento in casi in cui si soleva usare maggiore prudenza.

Troppi successi e troppo potere correvano nelle mani dell'Euffreducci per non creare sospetti nei confronti del Valentino e di Papa Alessandro VI^o; per il loro piano, la città di Fermo era indispensabile e quindi decisero di eliminare il tiranno che la governava.

Fu il Valentino che preparò un piano per sopprimere l'Euffreducci: lo invitò insieme ad altri capitani, nel dicembre del 1502, a Cesena con la scusa di un'altra missione, questa volta a spese della città di Senigallia; fu infatti compito dell'Euffreducci espugnare la città costiera e, una volta riuscito nell'intento e scacciatone il capitano Doria, come ricompensa da parte del Valentino ricevette la propria condanna a morte.

I piani dei due importanti uomini di potere non servirono però ad evitare lo sfacelo di tutto il loro lavoro dovuto all'improvvisa morte che colpì il Pontefice.

Questa duplice morte permise a Fermo di tornare a reggersi con il suo antico sistema di statuti e governatori; inoltre, salito sul trono pontificio, nel maggio del 1503, Giulio II^o, questi concesse notevoli grazie e privilegi, abolì numerose

ed ingiuste tasse e restituì i beni precedentemente confiscati agli sfortunati signori vittime dell'Euffreducci.

Bibliografia essenziale

Annali di Fermo di autore anonimo, in G. De Minicis „*Cronache della città di Fermo*”, Firenze, 1870.

Anselmi S., *Economia e società, le marche tra il XV e XX secolo*, Bologna, 1978.

Brancadoro V., *Notizie storiche della città di Fermo*, Fermo, biblioteca comunale.

Del Re N., *La curia romana*, Roma, 1952.

Filippini F., *Liverotto Euffreducci tiranno di Fermo*, in atti e memorie delle R. deputazione di storia patria, Ancona, 1895.

Marini A. M., *Sunti dei verbali di cernita*, Fermo, archivio di Stato.

Inoltre sono state consultate le già citate opere di Macchiavelli pubblicate in diverse edizioni.

DANTE A XX. SZÁZADI MAGYAR KÉPZŐMŰVÉSZETBEN

A Sommo Poeta magyarországi fogadtatása nemcsak igen intenzív, hiszen átível az egész XX. századon, hanem széleskörű is, azaz felöleli a teológia, a filozófia, az irodalomkritika, a misztika, a költészet, az irodalom, az italianisztika, az esztétika számos területét. Dantét a hazai közvélemény nemcsak mint olasz költőt fogadta be, hanem benne tiszteli az európai és világirodalom egyik legnagyobb alakját. Ezért a reá való hivatkozás, műveinek elemzése, idézése át- meg áthatja a magyar szellemi életet. Különösen így van ez a XX. században, ahol szinte megszámlálhatatlan alkotás foglalkozik Dante alakjával, életének történéseivel, műveivel.¹

A következőkben mi arra teszünk kísérletet, hogy bemutassunk néhány olyan képzőművészt és alkotásaikat, akik és amelyek Dantét idézik. E témával foglalkoztak már magyar italianisták,² de átfogó jelleggel még nem elemezték a problémát. Különösen nem a XX. század második felének művészeit.

1. Gulácsy Lajos és Dante

A XX. század elejének egyik legnagyobb magyar festője kétségtávolul Gulácsy Lajos volt. A róla megjelent fontosabb monográfiák részletesen kitérnek életének főbb eseményeire, zaklatott életére, itáliai tartózkodásának epizódjaira, életének tragikusan hosszú végső agóniájára.³ Italomán festő volt, aki nemcsak szeretett Itáliába járni, hanem azért is szerette az országot, mert benne megtalálta elvágyódásának nemcsak földrajzi tárgyát, hanem kultúráját is. Az ódon hangulatú városok ábrázolása, olasz életképek bemutatása, a számos olasz női portré (középkori háttérrel) mind-mind a régmúltat idézi, a szecesszió korának stílusában. Ez a tartalmi el-

¹ Erről lásd: Szabó Tibor: *Dante nel Novecento ungherese*, Szeged, 1998. JGYTF, Társadalomelméleti tanszék, 32 old.

² Kardos Tibor: *La fortuna di Dante in Ungheria*, in: *Enciclopedia Dantesca*, V. köt. Róma, 1976. 824–825. old., Kaposi József: *Dante Magyarországon*, Bp. 1911., Szauder József: *Dante a XIX. század magyar irodalmában*, Kardos Tibor: *A Dante-kép változásai Babits óta*, Rába György: *Két költő: Dante és Babits*, in: *Dante a középkor és a reneszánsz között*, Bp. 1966. Akadémiai kiadó, Sárközy Péter: *Dante come modello della poesia moderna ungherese*, in: Sárközy Péter: *Letteratura ungherese – letteratura italiana*, Róma, 1990. Carucci editore.

³ Szij Béla: *Gulácsy Lajos*, Bp. 1979. Corvina, Szabadi Judit: *Gulácsy*, Bp. 1983. Gondolat

vágyódás és a modern forma kombinációja jellemzi Gulácsy művészetét. Kedvenc olvasmánya a *Divina Commedia* volt, kedvenc városa Firenze, ahol gyakran lehetett őt látni középkori és reneszánsz stílusú ruhákban járni-kelni az utcákon. Életmódja volt az, amit Danténél olvasott. Szerintünk nem véletlen, hogy Gulácsy Firenzen kívül éppen azokat a helyeket kereste fel előszeretettel (Veronát, Comót, Ravennát), ahol Dante is járt. Talán ő az a magyar festő, akit a legmélyebben érintett meg a firenzei költő életműve.

Gulácsy már igen korán, 1906-ban (huszonnégy éves korában) elkészítette Dante szobrát. Ez talán az egyetlen szobor is, amit készített. Erőssége az alkotásnak a kitűnő jellemábrázolás, amellyel érzékelteti Dante személyiségét, szigorú és száműzetéstől megkeseredett karakterét. Az arckép nem idealizált, hanem valóságos személyt mutat be, fején az elmaradhatatlan és jellegzetes középkori firenzei fejkötővel.

Gulácsy kedvenc témája volt a költő találkozása szerelmével. A jelenetet véleményünk szerint Gulácsy a *La vita nuova*-ban leírtaknak megfelelően, szinte illusztrációszerűen ábrázolja. Dante így ír a mű III. részében: „Ezután annyi nap múltával, amennyi e legnemesebbnek megjelenése után éppen kilenc esztendő telt ki, s ezeknek is utolsóján történt, hogy ez a csodálatos hölgy megjelent előttem hófehér ruhában, két nemes hölgy között, kik nála idősebbek voltak, s az úton haladtában arra fordította szemét, ahol én nagy ijedten állodogáltam, s kimondhatatlan szelídségével...oly tisztességgel üdvözölt engem, hogy azt hittem, elértem a boldogság csúcsát.”⁴

Az erről a témáról készített – s talán Gulácsy egyik legkomplettebb, befejezett – képe a *Dante találkozása Beatricével*, amelynek keletkezési éve bizonytalan, de 1905 és 1908 közé tehető. A képet magát három részre lehet osztani. Az első, baloldali rész egy igazán „gulácsys” erdőrészlet, amely a nevezetes dantei sötét erdő, a „selva oscura” is lehetne. A másik, jól elkülöníthető részt a háttérben a jobb oldalon megjelenített tipikus toszkán táj alkotja. Ebben Gulácsy kedvenc ciprusait, ódon, városfallal körülvett középkori házait, templomtornyait láthatjuk. A templom megjelenése azért is fontos, mert a hagyomány szerint Dante éppen egy templom előtt pillantotta meg szíve Hölgyét. A kép előterében zajlik a fő esemény: Beatrice fehér ruhában, két hölgy társaságában a kép közepén, bordó színű ruhában álló költő felé néz, aki maga is Beatricére pillant. A jelenetnek a Hölgy és Dante közti tekintet ad jelentős feszültséget. Maga a kép azonban igen lírai, amit Gulácsy a reá jellemző finom festői megoldásokkal érzékeltet.

⁴ Dante Alighieri: *Az új élet*, (ford.: Jékely Zoltán), In: *Dante Alighieri Összes Művei*, Bp. 1965. Magyar Helikon, 10 old. Újabb fordítását lásd: Alighieri Dante: *Az új élet*, Bp. 1996. Eötvös József Könyvkiadó, Baranyi Ferenc fordítása.

Van a festőnek egy másik képe 1904-ből *Elhangzott dal régi fényről, szerelemről* címmel, amely – véleményünk szerint – Dante és Beatrice találkozásának egyik változata. A képet Firenzében festette s rajta szintén egy jellegzetes toszkán táj látható. Az előtérben Dante reneszánsz stílusú bordó színű ruhában, jobb kezében könyvvvel, lépcsőn megy felfelé, amikor szembetalálkozik a fehér ruhás Beatricével, akit másik három hölgy kísér. A kép címe (...dal...) utalhat a dantei *canzonére* is.

Gulácsyt élénken foglalkoztatta nemcsak a találkozás pillanata, hanem a két fiatal, Dante és Beatrice egymáshoz való viszonya is. Erről a témáról készült alkotásai 1910 körüliek, s főleg ceruzarajzok. Ezek közül kiemelkedik egy fekete és színes ceruzával készült rajz, amelyen a könnyező Beatrice a könyvét a mellén fogó Dantéhez simul. Az ábrázolás természetesen fiktív, hiszen Dante és Beatrice sohasem kerültek ilyen közvetlen, testi kapcsolatba egymással. A kép háttérében pedig toszkán jellegű épületek előtt Dante-szerű figura áll.

Két ember viszonyának problémája foglalkoztatta a *Divina Commedia* egyik, talán legismertebb epizódjáról, a két szerelmes, Francesca da Rimini és Paolo Malatesta kapcsolatáról készített alkotásain. Az 1903-ban Firenzében festett kép talán az egyik legszebb Gulácsy alkotás, amelyen keveredik szerelem és halál, Erósz és Thanatosz. A Pokol V. énekében így írja le Dante a tragikus szerelem történetét:

„Egy nap, miketten, egy könyvet lapozva,
olvastuk benne Lancelotto rejtett
szerelméről, nem is gondolva rosszra.

Szemét ez gyakran szememen felejtett
s arcunk az olvasásba belesápadt,
de főleg egy pont lett, amely megejtett.

Szent mosolyáról olvasván a vágynak,
mely csak egy csókra szomjazik bolondul
ez, aki tőlem többet el sem válhat,

ajkon csókolt, remegve izgalomtól.
Igy Galeottónk lett a könyv s írója.
Aznap többet nem olvasánk azontúl.”
(*Babits Mihály fordítása*)

E szomorú-szép történet megkapta Gulácsy fantáziáját és készített róla egy szép akvarellt. A jellegzetes olasz tájban elhelyezett alakok reneszánsz viseletben

ülnek: Paolo átfogja Francesca vállát. Mellettük fekszik, alig észrevehetően a könyv, amit együtt olvastak. A fenyegető véget a Paolo oldalára csatolt törkés érzékelteti.

Gulácsy művészetében, mint látjuk, kiemelkedő szerep jut Itáliának, ezen belül is Dantének, aki nagy műveivel inspirálta a múltba vágyódó magyar festőt. Ráhangolódását a témára az is segítette, hogy nem sokkal korábban jelent meg Szász Károly fordításában a *Divina Commedia*. Gulácsy – azaz „Signor Luigi”, ahogyan római tartózkodása idején nevezték – azonban jól beszélt olaszul, így a dantei mű eredeti nyelven való olvasása sem jelentett számára nehézséget.

Valószínű, hogy sokkal több Dante által inspirált művet készített, amelyek azonban hányatott élete során elkallódhattak.

2. Egy Dante-illusztrátor: Fáy Dezső

A szakirodalom szinte alig foglalkozik Dante kapcsán a neves festő és illusztrátor, Fáy Dezső (1888–1954) munkásságával. Pedig Fáy az 1930-as 1940-es években szinte „hivatalos” Dante-illusztrátornak számított.

Fáy Dezső naturalisztikus stílusban dolgozott, a párizsi Julian Akadémián, majd Münchenben, Hollósy Simonnál tanult festeni. 1907-ben Olaszországba ment, ahol Velencében és Padovában rajzolt és festett. Nagy jelentőségű esemény volt életében, hogy nem sokkal ezután megismerkedett Gulácsy Lajossal. Mi köthette össze őket? A szakirodalom Itália kedvelésére vezeti vissza barátságukat. Ez igaz is, hiszen majd 1909-ben együtt mennek Észak-Olaszországba, együtt festenek és együtt állítanak ki Budapesten. Fáy Dezsőről Antonio Widmar 1926-ban az *Il lavoro d'Italia* című olasz újságban ezzel a címmel írt méltatást: *Un pittore magiaro innamorato dell'Italia*. A neves művészettörténész, Elek Artúr kettejük kapcsolatáról ezt írja: „a legfontosabb, amit Fáy Dezső Gulácsynak köszönhetett, művészete útjának megtalálása volt. Általa és az ő példáján keresztül ismert önmaga lényegére.”⁵

Ezen túl azonban a legfontosabb összekötő, szellemi kapocs Gulácsy és Fáy között éppen Dante lehetett. Tudjuk, hogy Fáy Dezső már első közös olaszországi útjuk során foglalkozott a *Divina Commedia* témáival. Ebből az időből való *Paolo és Francesca* című alkotása (1910). Az olajkép olasz tájban, folyóparton ábrázolja a szerelmespárt: Paolo átkarolja az előtte térdeplő Francescát, aki szerelmesen átöleli Paolo vállát. Lírai alkotás ez, amely kifejezi a dantei mű szinte minden szépségét.

⁵ Elek Artúr: *Fáy Dezső, a festő és illusztrátor*, Bp. 1929. Amicus kiadása, 10–11. old.

A nagy mű, a *Divina Commedia* illusztrálásába az 1920-as évek végén kezdett bele. Negyven fametszetet készített el. Egyet az első énekre és tizenháromat-tizenhármát a Pokolra, a Purgatóriumra és a Paradicsomra. Mozgalmas kompozíciók ezek, amelyekben többször is feltűnik Dante és Vergilus, valamint Beatrice alakja. A dantei allegóriákat jól képes érzékeltetni Fáy Dezső, aki különösen fogékony lett – Gulácsy hatására – az álmok, a képzeletvilág bemutatására.

Nagyszerű Dante-portrét is készített. Ezen a fametszeten Dantét szokatlan perspektívából, szemből mutatja be, egy középkori ház udvara előtt, jellegzetes fejfedőjében. A kép érdekessége, hogy a Nyugat kiadásában 1934-ben megjelent *Az európai irodalom története* című reprezentatív könyvében Babits Mihály, a *Divina Commedia* fordítója, éppen Fáy Dezső Dante-portróját választotta a firenzei költőről szóló fejezet illusztrálására. Babits valószínűleg kedvelte Fáy Dezső illusztrációit, mert a Pokol allegóriáinak bemutatására is Fáy Dezsőtől választott fametszetet.⁶ Mindez bizonyítja Fáy Dezső illusztrációinak népszerűségét abban a korban.

3. Borsos Miklós Dante-ábrázolásai

A neves szobrász és grafikus (1906–1991) nagyon kedvelte Itáliát. Műveinek jelentős részén érződik személyes útiélményeinek és az olasz művészetnek a közvetlen hatása. Egyik kedvenc városa éppen Firenze, Dante szülővárosa volt. Ottani látogatásai alkalmával kísérte, kísértette is Borsost a nagy firenzei költő szelleme. *A toronyból* című kötetében Borsos Miklós 1973-as firenzei látogatására így emlékszik vissza: „barangoltam, s élém jöttek Firenze szellemei: a Lungarnón Dante állt meg mögöttem, belenézett a rajzomba, a Dóm lépcsőjén mellém ült, alvilági útvjáról kérdezgettem...A Lungarnón, vagy a Ponte Trinitán Pisa felé fordulva a naplemente fényében, mely mintha már a liguri tengert is tükrözné, lehetetlen nem Dantéra gondolni, akit innen száműztek.”⁷

Borsos Miklós ábrázolta is magát Dantével együtt, az Arno partján a mellvéden Dantével könyökölve, vagy szintén a firenzei folyó partján Dantével a Pokolról beszélgetve. Ezek a tollrajzai érzékeltetik: számára Dante olyan társalgó, *interlocutore* volt, akire Firenzében nem lehet nem gondolni.

Másik önéletrajzi jellegű könyvében, amelynek *Visszanéztem félutamból* a címe, Borsos Miklós így ír firenzei útvjáról: „mindenhez annyi, de annyi múlt fűződött: olvasmányaimból könnyen ráismertem mindenre, és ezáltal nekem a Lungarno – vagyis a rakpart – annak a folyónak a partja volt, ahol Dante járkált.

⁶ Babits Mihály: *Az európai irodalom története*, Bp. 1934. Nyugat-kiadás. Dante portréja a 177. oldalon, a Pokol-illusztráció a 188. oldalon található.

⁷ Borsos Miklós: *A toronyból*, Bp. 1979. Szépirodalmi könyvkiadó 51. old.

Ott nézte a Vita nuovában leírt, erősen meztelen mellű nőket, s állítólag Beatricét is ott köszöntötte. Nem volt jó hírű férfiú, s Beatrice bizonyára azért is sütötte le a szemét vagy fordította el fejcskékjét, mert Dante híre nem volt kifogástalan. De talán éppen ezért tudott égi szerelmet oly szépen leírni. Firenzében nem lehet szellemei nélkül járkalni.”⁸ Ez az a jelenet, amit az angol festőművész, Henry Holliday is megfestett és amelyről Magyarországon falikárpitot készítettek a századelőn.

A firenzei költő jelenléte evidens volt Borsos Miklós számára. Ezért fogadta el a felkérést, hogy a *Commedia* 1986-os kiadásához készítsen néhány illusztrációt. A reá jellemző néhány vonalas tollrajz közül van, amelyik Dantét és Vergiliust ábrázolja meghitt közelségben, egy másik az emberi testek és lelkek megtisztulását mutatja be a Purgatóriumban, s van olyan rajz is, amely a Paradicsomba érkező Dantét a vallásos átszellemültségű Beatrice előtt állva ábrázolja. Rajzairól látszik, hogy Borsos Miklós mélyen átérezte a nagy Mű minden mozzanatát, jelenetét, epizódját. Úgy véljük, (rajzaiból legalábbis ez tűnik ki), hogy Borsos Miklóshoz közel állt a *Commedia* teológiai értelmezése, az, amit Can Grande della Scalához írt 13. levelében maga Dante anagogicus szöveg-értelmezésnek nevez.⁹

4. Kajári Gyula Dante-portréi

A hódmezővásárhelyi művész, a grafikus Kajári Gyula (1926–1995) rendszeresen készített művész-portrékat. Megrajzolta többek között Herder, Nietzsche, Beethoven arcképét is. Kajári hányatott sorsa hozta, hogy az 1970-as években elkezdett foglalkozni a száműzött firenzei költő életművével azzal a szándékkal, hogy megrajzolja portréját. Olvasta Dante műveit, különösen kedvelte a *Divina Commediát*. Hosszan készült a firenzei költő arcképének megrajzolásához. Fekete szén technikával több Dante-portrét is készített. Ezek kivétel nélkül arcmások, amelyek a firenzei főkéntben lévő Dantét határozott arcúval, keserű arckifejezéssel ábrázolják. Kajári lelki rokonságot vélte felfedezni közte és a száműzött Dante között. S ez a keserűség tükröződik vissza Kajári jellegzetesen tragikus rajzaiban.

Losonci Miklós így méltatja Kajári Dante-portréját: „Ez a mű pusztán rajz, szöveg, írás nélkül. A vonalak megragadják a trecento óriásának már Baldovinetti

⁸ Borsos Miklós: *Visszanéztem félutamból*, Bp. 1989. Széchenyi kiadó Kft, 85. old.

⁹ „...tudni kell, hogy ennek a műnek nem egységes az értelme, hanem inkább azt lehetne mondani, sokféle értelmezésű. Első értelmezése az, ami betű szerinti. A másik az, amit a betű csupán jelez. Az első pedig betű szerintinek mondjuk, a másodikat allegorikusnak, vagy morálisnak, vagy anagogikusnak...ha az anagogikus értelmét nézzük, a szent ember lelkének áthatolását jelenti a romlottság szolgátságából az örök dicsőség szabadságába.” in: *Dante Alighieri Összes Művei*, id. kiad. 508. old.

által is érzékeltetett profilját, csak az itáliai mester vöröskréta rajzát változtatja feketére. Elhagyja a szoros pántokat, így a tekintet nyitottá és markánsná válik. A vonások őrzik a hallatlan energiát és méltóságot. Keménységet, határozottságot, a nagyságot. E teremthő robbanás megnyugvását is hordozzák a tömbbé sűrűsödő vonalhálózatok, azt az aranyjánosi kérdést Dantéval kapcsolatban, hogy "lehet-e a szellem az istenség része?". Egy biztos, Kajári Gyula önmagától és a világtól nem tudott mást elfogadni, csak az állandó fölfelé törekvést, melyet Dantében is látott."¹⁰ A művészettörténész is a szellemi és morális rokonságot húzza alá ketjük között.

5. Schéner Mihály *Infernója*

Az egyik legeredetibb vállalkozás a magyar irodalomban és képzőművészetben Schéner Mihály könyve, amely *Infernó* címmel 1997-ben jelent meg. Művének kettős aktualitása van. Egyrészt folyamatosságot jelent ez a békéscsabai művész munkásságában, amennyiben ördögökről készített rajz-sorozata már megelőlegezte a Pokol légkörét, hangulatát. Hihetetlen invenciózussággal talált ki Schéner száz meg százféle „új”, XX. századi ördögöt, amivel szinte megújította a dantei repertoárt. Másrészt aktualitást ad művének az is, hogy elégedetlen a mai világ állapotával: „hiába seprűztük ki a galambárusokat a templomból, mégsem jött el vágyaink égi menyországa” – írja könyve bevezetőjében. A Paradiso helyett újból csak a Pokol jutott nekünk. Ezt a „modern Poklot” ábrázolja rajzaival Schéner Mihály, minden modern kínjával együtt. Ezt írja: „Mindenütt utak keresztezik egymást. Ezeken az utakon kóborol az ember, újabb és újabb keresztutak következnek, sokszor nem tudja az ember, hogy melyik út jelentené számára az egyedüli, igazi üdvösséget és megváltást. De vajon mi magunk mivel tudunk hozzájárulni saját megváltásunkhoz? Vajon hiszünk-e még az igazságban avagy a sorsából kiábrándult, cinikus ember légüres térben való kapkodása csupán igyekezetünk? A totalitás hite darabokra hullott, és az összetört darabokra a mai ember nem képes összeszedni az Egész formáját. Hová távolodtunk önmagunktól, Krisztustól és az istenitől?”.¹¹ Schéner Mihály e filozófikus eszemfuttatása a mai kor művészenek Dante-inspirálta színvonalas gondolatai.

¹⁰ Losonci Miklós: *Mélységből a magasságba*, in: *Kajári Gyula élete és munkássága*, Hódmezővásárhely, 1996. 10. old.

¹¹ Schéner Mihály: *Infernó*, Szeged, 1997. Bába és Társai Kft. 12. old.

6. Janzer Frigyes Dante-szobra

A neves Munkácsy-díjas alkotó, a Budapesten élő Janzer Frigyes számos magyar és külföldi személyiség (főleg értelmiségiek) szobrát készítette el. Két jelentős kisplasztikája idézi Dante szellemét. Az egyik a fordító, Babits Mihály alakja, akit karosszékekben ülve, gondolkodó pózban mutat be. A másik pedig Dante egészalakos kisplasztikája. Ezen Janzer Frigyes a vándorló, megfáradt, beesett mellű, de mégis optimistán a jövőbe tekintő művészt ábrázolja. A lépő, karjait renyhén leengedő Dantének igazán csak arca, határozott arckifejezése utal a firenzei költőre.¹² Janzer Frigyes szobrairól pedig Baranyi Ferenc írt verset *Csorbító évszak fenyeget* címmel, amelyben Dante a művészi „konokság”, kitartás jelképe, aki minden kortársi Poklon „áttör”.

7. A ravennai Dante-Biennálék magyar művészei

Nemcsak a magyar festészet, de a szobrászat is kivette részét Dante, és művének bemutatásában. A ravennai Biennale Dantesca rendszeres résztvevői a magyar szobrászok, akik szinte minden alkalommal díjakkal térnek haza. Közülük is kiemelkedik Kutas László és Tóth Sándor művészete, akik műveikben aktualizálták, a XX. század körülményeire adaptálták a nagy Mű szellemiségét.

Tóth Sándor több Dante-érmet, Beatrice-érmet, Dante és Beatrice-érmet készített. Igen figyelemreméltó alkotás Beatrice 40 cm-es bronz-portréja. A modern frizurás lány nyakában lóg egy Dante-potrét ábrázoló medáll. Dante és Beatrice portréja díszíti a ravennai Dante Biennálé szervezőjének tiszteletére készített bronz kompozíciót.¹³ Az alkotás közepén a Paradicsom XXXI. énekéből vett idézet áll:

„Mint ki messziről, tán Croátiából,
jön, bámulni a Veronika-kendőn,
melynek oly nagy hírét hallotta távol,

és míg mutatják, nézi csak merengőn:
„Szent Uram Jézus!” – mondja mind magában –
„ilyen volt hát az arcod, én Teremtőm!” –

¹² Janzer Frigyes alkotásait az Ezredvég című folyóirat 1998. 4. száma közli. Ebben található Baranyi Ferenc verse is. A költő egyébként más verset is írt Dantéről.

¹³ Az alkotás reprodukciója a 40. Vásárhelyi Őszi Tárlat katalógusában található.

ugy voltam én, mikor ragyogni láttam
élő szerelmét annak, ki az égi
békét izlelte már lent a világban.”

(Babits Mihály fordítása)

Tóth Sándor készített egy 40 x 40 cm-es bronz alkotást a Purgatórium XXV. énekének motívumára, a szerelemre is. A férfit és nőt ábrázoló erotikus, a XX. századot idéző plaketten olvasható az ének 122. sorából vett latin idézet: „Summae Deus clementiae”. Mellette az olasz nyelvű mondat: „La rinascita dell'uomo nell'amore”.¹⁴ A Biennálé szokása szerint mindig a Sommo Poeta egy-egy művét, egy-egy gondolatát, képét, allegóriáját választják témául, s az alkotásokat a meghirdetett témára kell elkészíteni. Az alkotásokat a dantei szellem hatja át, de a művészek általában aktualizálják a témákat. A ravennai Biennáléra beküldött művek között különösen a Pokol témáit kedvelik a művészek, amelyek – sajnos – igen jól aktualizálhatóak. Ennek kapcsán nem ritka a kínzások, kivégzések, a háborúk borzalmainak bemutatása. Dante műve – ebből is világosan látható – sajnos örök témákat dolgoz fel: a bűnt, az erkölcstelenséget, de egyúttal a megtisztulást és az esetleges üdvözülést is.

8. Dante és műve egyéb ábrázolásai

A felsoroltak mellett a XX. századi magyar képzőművészetben még mások is készítettek Dante-ábrázolásokat. Ismert, de egyedi alkotás Körösfői-Kriesch Aladárnak egy freskóján Dante arcképe. Szecessziós stílusban készültek Zádor István illusztrációi a *Divina Commedia* Révai-féle kiadásához. A neves Könyvkiadó, Kner Izidor gyomai nyomdájában készült 1921-ben az a művészi kivitelű Boccaccio: *Dante dicsérete* című kötet, amelynek fametszésű könyvdíszait és Dante-portréját Kozma Lajos készítette. Néhány nevet felsorolásszerűen említsünk még meg azon művészek közül, akik foglalkoztak Dantével: Osváth Mária (Beatrice), Kiss György (Dante), Szabolcs Péter (Dante és Beatrice), Szathmáry Gyöngyi (A Pokol kapuja), Cséri Lajos (Dante), Varsányi Péter (Dante Charon csónakján). Ezen túl szokás volt még, hogy a szecessziótól kezdve neves alkotók névtelenül készítettek kis Dante-figurákat, melyeket íróasztali dísznek használtak. Sőt, az egyik budapesti ház homlokzatán (Alkotás u. 11.), oromdíszként egy Dante és egy Beatrice teljes alakos szoborfigura látható. A felsorolás természetesen nem lehet teljes és további kutatást igényel.

* * *

¹⁴ Tóth Sándor alkotása a *Szeged képzőművészete, 1960–1985.* című kiadványban látható.

Nem túlzás, ha végül azt mondjuk, hogy a magyar képzőművészet egyik legkedveltebb világirodalmi témája éppen Dante és Műve. Alig van magyar alkotó a XX. században, aki nem szembesült volna vele legalább egy alkotás erejéig. Mindezek a képzőművészeti alkotások kiegészítik azt a képet, amit a magyar italianisztika, filozófia, irodalom, esztétika Dantéről kialakított. Világosan látszik, hogy a nagy firenzei költő személyisége, életútja sokszor modellként, sokszor példaként, sokszor ideálként áll a magyar értelmiség előtt. Olyan varázsa van Dantének a XX. században, amely szinte megigézte és megigézi az alkotókat. S ezzel a magyar képzőművészet is bekapcsolódik abba a folyamatba, ami Dante tiszteletére az egész világon kialakult.

A tördelést a JATEPRINT,
a Bölcsészettudományi Kar Kiadványszerkesztősege végezte
WordPerfect 5.1 kiadványszerkesztő programmal.



Készítette a JATEPress
6722 Szeged, Petőfi Sándor sugárút 30–34.
Felelős kiadó: Dr. Bakonyi Géza egyetemi docens
Felelős vezető: Szőnyi Etelka kiadói főszerkesztő
Méret: B/5, példányszám: 300, munkaszám: 132/1999.